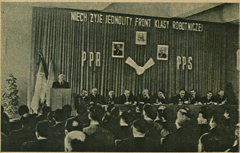
1 MAJA 1948
NR 8 (40) ROK III
Cena 25 zł

FILM

STEFAN ŚRÓDKA
w filmie polskim „ULICA GRANICZNA"

W numerze m. in.:

POLSKA KRONIKA FILMOWA



Wspólne zebranie KC PPR i CKW PPS w Warszawie (do notatki zamieszczonej obok).

W DNIU 1 MAJA

Święto mas pracujących — dzień 1-go Maja nabiera szczególnie uroczystego, pełnego wymowy znaczenia w roku bieżącym. Dotychczasowa zgodna i owocna współpraca organizacji świata pracy w Polsce znajdzie wkrótce pełny wyraz w całkowitym zjednoczeniu partii robotniczych, partii polskiego ludu, służącego wielkiej sprawie odbudowy. „Film" ze swoich łamów pozdrawia w dniu robotniczego święta wszystkich ludzi pracy.

KU JEDNOŚCI KLASY ROBOTNICZEJ

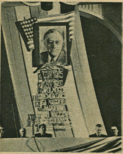
Odbyte w Warszawie, drugie wspólne posiedzenie władz naczelnych dwóch polskich partii robotniczych, w obecności generalnego sekretarza P. P. S. premiera Józefa Cyrankiewicza i generalnego sekretarza P. P. R. wicepremiera Wiesława Gomułki, jeszcze raz dowiodło coraz bardziej wzmagającej się jednolitości dróg i celów tych partii. W swoich przemówieniach obaj przywódcy podkreślili zgodnie logiczną konsekwencję, jaką w rezultacie dotychczasowej współpracy stanie się zjednoczenie obydwu partii w jedną. Posiedzenie to jest widomym symbolem istniejącej jedności całej klasy pracującej w Polsce.

PIĄTA ROCZNICA POWSTANIA W GHETCIE

W nocy z 18 na 19 kwietnia 1943 r. ghetto warszawskie chwyciło za broń. Bohaterska walka żydowskich powstańców — walka, której wynik był z góry przesądzony, stanowiła bezprzykładny w dziejach akt protestu niewinnie ginących wobec zbrodniczego wyroku śmierci. W obliczu zagłady Żydzi warszawscy postanowili dowieść światu, że faszystowskiej przemocy przeciwstawić potrafią ideę wolności i sprawiedliwości, swój honor i swoją walkę do ostatniego naboju i do ostatniego człowieka. Beznadziejny, niewiarogodny w swej podniosłości i tragicznym pięknie, poryw żydowskich bojowców był triumfem ludzi wolnych nad fanatykami zbrodni i nienawiści rasowej.

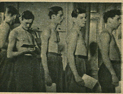
Cała demokratyczna Warszawa w te długie dni nie mającej precedensu w historii walki zjednoczona była sercem i duchem z ginącymi za murami ghetta bohaterami. Żydowskiej Organizacji Bojowej okazała swą pomoc i poparcie Polska podziemna: Gwardia Ludowa, PPR, RPPS.

Obywatele Polski ludowej rocznicę wybuchu powstania w ghetcie obchodzą tak, jak czci się pamięć poległych za honor i wolność całej ludzkości.

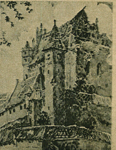


W trzecią rocznicę śmierci prezydenta U. S. A. Roosevelta odbyła się w Warszawie w sali „Roma" uroczysta akademia ku czci wielkiego Amerykanina.

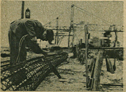
Pomnik Bojowników ghetta odsłonięto w piątą rocznicę wybuchu powstania w ghetcie warszawskim. Rzeźby w granicie (Rappaporta i Suzina) przedstawiają „Pochód śmierci" i bohaterów ghetta w walce.



Służba Polsce. Komisje lekarskie w Warszawie rozpoczęły swą działalność. Na zdjęciu — młodzi chłopcy na chwilę przed badaniem.



W ramach Tygodnia Ziem Odzyskanych otworzono wystawę obrazów Bronisława Kopczyńskiego. Na zdjęciu — Zamek w Malborgu.



Szczecin. Budowa przedłużeń Kanału Kaszubskiego. Na zdjęciu — spawacz przy pracy.

WIADOMOŚCI RÓŻNE

W dniu 19 ub. miesiąca Prezydent RP udekorował w Belwederze za wybitne zasługi w dziedzinie współpracy kulturalnej polsko-radzieckiej współtwórców filmu o Polsce Odrodzonej: Leonida Warlamowa — Krzyżem Komandorskim z Gwiazdą Odrderu Odrodzenia Polski oraz Aleksandra Kuznecowa — Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski. Ponadto odznaczeni zostali: Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski — Władimir Citron, Aleksiej Semin i Władysław Mikosza, Krzyżem Kawalerskim Orderu Odrodzenia Polski — Georgij Smiernitski, Leonid Chmara, Witalij Nestrow, Sergiej Jegorow, Ida Genina i Grigorij Szewiakow. Wręczając odznaczenia Prezydent powiedział m. innymi: „Film o Polsce Odrodzonej, stworzony przez filmowców radzieckich, stanowi poważne osiągnięcie w dziedzinie współpracy kulturalnej polsko-radzieckiej. Film ten jest nie tylko istotnym osiągnięciem artystycznym, ale również cennym dokumentem historycznym, ilustrującym wielkie dokonujące się w Polsce przemiany społeczne i polityczne."

● W najbliższych dniach przybywa do Polski na zaproszenie „Filmu Polskiego" znany francuski teoretyk filmu Leon Moussinac. W czasie pobytu w Polsce p. Moussinac, w którego ręku spoczywa kierownictwo paryskiego Instytutu Wyższych Studiów Filmowych (IDHEC'u), wygłosi cykl wykładów w Instytucie Filmowym. Przewidziane są również odczyty Leona Moussinaca dla szerszej publiczności.

● W pierwszej połowie bież. miesiąca zawita do Polski twórca kinematografii naukowej Jean Painlevé. Znakomitemu Francuzowi poświęca w tym numerze „Filmu" specjalny szkic nasz paryski korespondent Mariusz Margal.

● Trzecim, niemniej znakomitym, gościem z Francji będzie w maju br. Louis Jouvet. Świetny reżyser i popularny na całym świecie aktor dramatyczny i filmowy wystąpi na większych scenach polskich.

● Spółdzielnia filmowa „Kinor" przy współudziale Centralnego Komitetu Żydów Polskich wyprodukowała film dokumentalno-reportażowy pt. „Ci, którzy przeżyli („Mir Lebengeblebene"). Realizacja filmu trwała rok. Ogólne kierownictwo spoczywało w rękach J. Jusińskiego. Opracowanie scenariusza i realizacja — S. Goskind i N. Gross. Stronę techniczną powierzono „Filmowi Polskiemu". Zdjęcia wykonali: A. i W. Forbert, K. Chodura i J. Stefanowski. Film nagrany jest w języku żydowskim. Biorą w nim udział aktorzy żydowskiego teatru. Ilustrację muzyczną skomponował S. Berezowski. Film obrazuje gehennę Żydów w czasie okupacji i ich życie w nowej rzeczywistości: współpracę w dziele odbudowy kraju, rozwój kultury i sztuki żydowskiej w demokratycznej Polsce, pomoc socjalną i opiekę nad dzieckiem, prace Żydowskiej Komisji Historycznej, rowój żydowskich organizacji młodzieżowych itp. Fragmenty tego filmu, wyświetlane na pokazach w Łodzi i w Warszawie, wzbudziły duże zainteresowanie. Film przeznaczony jest przede wszystkim dla publiczności zagranicznej.

● Holenderski reżyser Joris Ivens realizuje polską część filmu dokumentalnego „4 nowe demokracje". Tematem tej części jest ciężki przemysł na Ziemiach Zachodnich. Ma ona zobrazować wysiłek polskich robotników na odzyskanych terenach. Obecnie odbywają się zdjęcia w hucie (stalowni) „Bobrek" (19 km od Katowic). Zdjęć dokonuje operator Wł. Forbert.

● W atelier „Filmu Polskiego" w Łodzi nakręca się obecnie nowy film „Drukarnia na Grzybowskiej". Film reżyseruje Antoni Bohdziewicz. Zdjęcia w atelier są już na ukończeniu. W maju rozpoczną się zdjęcia plenerowe, które zgodnie z treścią scenariusza muszą być wykonywane w miesiącach letnich.

● Pracownicy atelier „Filmu Polskiego" w Łodzi ukończyli trzeci etap współzawodnictwa pracy przy budowie trzeciego kompletu dekoracji do nowego filmu polskiego „Drukarnia na Grzybowskiej". Akcja współzawodnictwa obejmuje coraz szersze kręgi pracowników „F. P." Do wyścigu pracy przystąpili ostatnio m. in. pracownicy laboratorium fotograficznego i działu fabrykacji.

● W warszawskim kinie „Polonia" odbył się specjalny tydzień poranków filmów radzieckich. Filmy cieszyły się dużym powodzeniem.

● W ramach akcji popularyzacji filmów radzieckich w Polsce Towarzystwo Przyjaźni Polsko-Radzieckiej urządziło w kinie „Hel" w Łodzi szereg poranków dla członków Towarzystwa.

FILM O DZIEJACH WARSZAWSKIEJ ULICY

WYWIAD Z REŻYSEREM „ULICY GRANICZNEJ" ALEKSANDREM FORDEM

Praga, w kwietniu 1948

Dotarcie do zapracowanego, obleganego przez licznych współpracowników reżysera nie jest bynajmniej rzeczą najłatwiejszą. Przy pomocy jednak asystenta reżysera, p. Zbigniewa Kuźmińskiego, udaje mi się wreszcie „złapać" Aleksandra Forda w towarzystwie scenarzysty Ludwika Starskiego.

Tematem naszej rozmowy jest, oczywiście, nowy, świeżo ukończony film „Ulica Graniczna reżyserii A. Forda według scenariusza A. Forda i L. Starskiego.

ULICA BOHATERKĄ FILMU

— Jakimi względami kierował się pan przy wyborze tematu? — pytam.

— Chodziło mi o stworzenie filmu humanistycznego, filmu o małych ludziach ze wszystkimi ich sprawami codziennymi, troskami i radościami, dodatnimi i ujemnymi stronami charakterów, złymi i dobrymi przeżyciami. Film o małych ludziach na tle wielkiej epoki. Nasi bohaterowie są mieszkańcami pewnej kamienicy warszawskiej w czasie okupacji. Ludzie różnych zawodów, poziomów intelektualnych i różnych przekonań politycznych. Przeważający udział w akcji biorą przy tym dzieci, a raczej — by nie urazić młodocianych aktorów — dorastająca młodzież.

— Interesuje pana zapewne, skąd wziął się tytuł filmu — wtrąca p. Starski. — Otóż ulica Graniczna jest również bohaterką filmu. Obserwujemy, jak trzykrotnie zmienia swój wygląd w trzech różnych okresach. Po raz pierwszy widzimy Graniczną w roku 1939, gdy ruch wielkomiejski nie przeszkadzał dzieciom grać na niej wesoło w piłkę nożną, po raz drugi — gdy wojska najeźdźcy wkraczali nią do stolicy, otwierając w jej życiu nową, jakże tragiczną kartę, i wreszcie — gdy rozdarto ją na dwie części brutalnym murem rozdzielającym jakby dwa różne światy. Stąd też jej nazwa: Graniczna. Widzi pan więc, że rola tej ulicy jest znaczna.

WSPÓŁPRACA Z CZECHAMI

— Czy mógłby mi pan coś powiedzieć o współpracy z Czechami i o powodach, dla których „Ulica Graniczna" była częściowo realizowana w Czechosłowacji? — pytam reż. Forda.

— Względy były różne, jak: bliskie sąsiedztwo naszych krajów, znaczne podobieństwo językowe i w pewnym sensie podobieństwo mentalności widzów kinowych. Nie to było jednak najważniejsze. Głównym powodem zaczęcia rozmów z przedstawicielami czeskiej kinematografii, na długo przed realizacją „Granicznej", była świadomość, iż uzupełnianie się naszych kinematografii jest konieczne, że wielkie możliwości techniczne Czechów w połączeniu z naszym bogactwem tematów i dobrymi siłami aktorskimi mogą dać doskonałe rezultaty.

O nasze możliwości aktorskie jestem zupełnie spokojny — ciągnie reż. Ford. — „Ulica Graniczna" była ich doskonałym sprawdzianem. Od najstarszego pokolenia aktorów (Ćwiklińska, Leszczyński, Walter, Godik) począwszy poprzez średnie pokolenie, młodsze i najmłodsze (dzieci) wszyscy dawali z siebie maksimum swych umiejętności artystycznych.

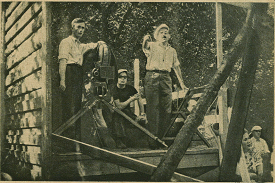
Współpraca z Czechami układa się w atmosferze życzliwości i wzajemnego zrozumienia. Toteż będę dążył do dalszego jej zacieśniania. Myślę mianowicie o zorganizowaniu na granicy polsko-czechosłowackiej, po naszej jednak stronie, zjazdu wszystkich twórczych pracowników filmowych naszych krajów celem przedyskutowania aktualnych spraw i koniecznego wzajemnego poznania się. Sądzę, że tego rodzaju impreza będzie pożyteczna dla obydwu stron.

OSIĄGNIĘCIA PRZEDWOJENNE

Na zakończenie rozmowy proszę reż. Forda, by zechciał dać naszym Czytelnikom nieco informacji o swej przedwojennej pracy realizatorskiej.

— W Polsce znane są me filmy „Legion ulicy" (nagrodzony w kraju i za granicą) i „Ludzie Wisły". Natomiast mój film pt. „Młodzi idą", obrazujący nędzę proletariatu żydowskiego, został zakazany na polskich ekranach. Wyświetlano go jednak z dużym powodzeniem za granicą, a mam wiadomości, że ocalałe w czasie wojny kopie są jeszcze teraz eksploatowane.

Wywiad przeprowadził K. Z.



Reżyser Aleksander Ford w czasie zdjęć plenerowych do „Ulicy Granicznej".

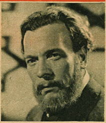
Jedna ze scen „Ulicy Granicznej" reżyserowana w dekoracjach według projektu czeskiego architekta Kopecky'ego.

SPOŁECZNY FILM AUSTRIACKI

Maria Eis w roli matki zaginionej Estery Solymosi.

PROCES

KORESPONDENCJA WŁASNA „FILMU"



W filmie „Proces" główną rolę prawnika gra Ewald Balser.

Wiedeń, w kwietniu 1948

W Wiedniu wszedł obecnie na ekrany sensacyjny film pt. „Proces" (produkcji „Star-film"), którego treść oparta jest na wydarzeniu autentycznym.

W roku 1882 w węgierskiej wsi Tisza-Eszlar znikła nagle młoda córka tamtejszego wieśniaka, Estera Solymosi. Ponieważ tajemnicy jej zniknięcia nie udało się wyjaśnić, zaczęły na ten temat krążyć najprzeróżniejsze domysły, aż wreszcie wszystkie umysły we wsi opanowało przekonanie, podszepnięte przez antysemickich agitatorów, że Estera padła ofiarą mordu rytualnego.

Zbrodniczy spisek

Zawrzało we wsi i całej okolicy. Już wkrótce potem cała prasa na Węgrzech zajęła się tą niesamowitą zagadką. Pogłoski zaczęły przybierać takie rozmiary, że stały się one przedmiotem rozgrywek politycznych. Baron Onody, członek antysemickiej „Partii Wolności", uważał tajemnicze zniknięcie młodej Estery Solymosi za najkorzystniejszą okazję przysporzenia swojej partii nowych członków i pozyskanie jej rozgłosu przez rozdmuchanie sprawy i nadanie jej specyficznego posmaku politycznego.

Drugą osobistością, która postanowiła również wyzyskać sytuację, był sędzia śledczy Bary, który widział w tym procesie jedyną sposobność do zrobienia szybkiej i znakomitej kariery. Jego metoda prowadzenia śledztwa polegała na umacnianiu ludności w przekonaniu, że młoda Estera musiała oddać swoją krew na „ofiarę" z powodu nadchodzących świąt żydowskich.

Toteż w wyniku tak prowadzonego śledztwa doszło — z wybitnym udziałem sędziego Bary'ego — do aresztowania wszystkich Żydów we wsi Tisza-Eszlar. Pomiędzy aresztowanymi znajdował się również służący synagogi, nazwiskiem Scharf. Przygotowania do procesu były tak demonstracyjne, że cicha i nieznana dotychczas wioska węgierska stała się ośrodkiem zainteresowania całego świata, czego dowodem było wysłanie bardzo wielkiej liczby reporterów przez dzienniki i periodyki obu półkul.

Wymuszone zeznania

Kiedy wreszcie rozpoczął się proces, oskarżenie przedstawiło swego głównego świadka. Był nim syn służącego synagogi, Moryc Scharf. Ten czternastoletni chłopiec zeznał, że widział, jak mordowano młodą Esterę dla celów rytualnych. Całą scenę podpatrzył rzekomo dokładnie — przez dziurkę od klucza.

Po zeznaniach Scharfa zabrał głos obrońca wszystkich oskarżonych, dr Eoetvoes, poseł do parlamentu z ramienia partii liberalnej. Dr Eoetvoes, człowiek młody, stawał zawsze w obronie tylko tych ludzi, po których stronie widział słuszność. Wykazał on, że młody syn służącego synagogi był torturowany, celem wymuszenia na nim potrzebnego sędziemu śledczemu, fałszywego zeznania. Obrońca udowodnił następnie przy pomocy świadków, że młoda Estera Solymosi popełniła samobójstwo, rzucając się do rzeki Cisy.

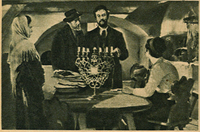
— Nie dlatego objąłem obronę w procesie, że oskarżeni są Żydami, a jedynie i tylko dlatego, że jestem chrześcijaninem. Zdarza się, że bywają klucze, które pasują do różnych zamków, ale nigdy klucz kłamstwa nie otworzy zamku sprawiedliwości — stwierdził dr Eoestvoes. Proces zakończył się uniewinnieniem wszystkich oskarżonych.

Film o triumfie sprawiedliwości

Film na temat tego głośnego procesu stworzył znany reżyser G. W. Pabst, człowiek dziś już siedemdziesięcioletni, który nakręcał jeszcze filmy z najsłynniejszymi aktorami filmu niemego, tworząc wówczas tak potężne obrazy, jak „Atlantyda" wg powieści Pierre Benoit czy „Don Kichot" z wielkim rosyjskim śpiewakiem Szalapinem.

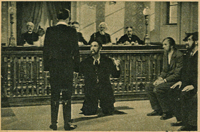
W filmie „Proces" biorą udział najwybitniejsi artyści wiedeńscy. Ewald Balser, słynny aktor wiedeńskiego Burgteatru, oddaje mocno i przekonująco postać obrońcy dr Eoetvoesa. Inna, popularna postać Burgteatru, Maria Eis, stworzyła świetną rolę zrozpaczonej matki Estery, a Ernest Deutsch przedstawił cały tragizm posądzonego niewinnie o morderstwo służącego synagogi. Obok silnie podkreślonych i tchnących żywym realizmem poszczególnych scen, wstrząsające wrażenie wywierają fragmenty samego procesu, w których tak reżyser, jak i artyści potrafili prostymi środkami osiągnąć najwyższe napięcie dramatyczne. Dwie grupy: jedna — zdecydowana na zbrodnię dla swych celów osobistych, tchnąca nienawiścią rasową i obskurantyzmem i druga — tragicznie bezsilna i bezbronna mimo swej niewinności — są w pełni, realnie przekonywające. Zwycięstwo młodego, reprezentującego szlachetny humanizm ideowca — Eoetvoesa — jest triumfem sprawiedliwości i w interpretacji kinematograficznej staje się dziełem doniosłym i pełnym arcyludzkiej wymowy.

WŁADYSŁAW BARON



Ernest Deutsch, jeden z bohaterów filmu.

Scena aresztowania oskarżonych o mord rytualny.



Ernest Deutsch przed sądem.

Zbiorowa scena z wielkiego procesu. Oskarżona (Maria Eis).

MAJAKOWSKI I FILM

„MAJAKOWSKI BYŁ I POZOSTAJE NAJLEPSZYM, NAJBARDZIEJ UTALENTOWANYM POETĄ EPOKI RADZIECKIEJ"

J. STALIN

Włodzimierz Majakowski był nie tylko poetą. Był on również i jednym z przodujących ludzi kinematografii radzieckiej.

Majakowski urodził się 55 lat temu we wsi Bagdadi w Gruzji. Uczył się w gimnazjum kutaiskim. W roku 1906, po śmierci ojca, przyjeżdża do Moskwy, gdzie kontynuuje dalszą naukę. Jako 15-letni młodzieniec wstępuje do partii komunistycznej. Następują aresztowania. W celi więziennej rozpoczyna pisać wiersze. W roku 1911 zapisuje się do szkoły malarskiej. Wkrótce potem rozpoczyna publiczne występy, deklamując swoje utwory. Z miejsca zdobywa rozgłos i powodzenie, jako jeden z czołowych poetów rosyjskich.

MAJAKOWSKI — SCENARZYSTA I AKTOR

Pierwszy scenariusz napisany został przez młodego Majakowskiego jeszcze w 1912 r. Był to tak zwany w tych czasach „filmopis" „Krzywego Erosa", przyjęty do realizacji przez ówczesnego potentata filmowego D. Charitonowa. Charitonow zapłacił Majakowskiemu aż 40 rubli. Filmu zresztą nie nakręcił, nie wiadomo z jakich powodów. Majakowski, który niedługo przedtem przyjechał do Moskwy z Kutaisu, nie przejął się zbytnio niepowodzeniem swego pierwszego kroku w kinematografii. Już wówczas widzi Majakowski w kinie wielkie możliwości twórcze i propagandowe. Postanawia więc od tego czasu obok poezji poświęcić się również pracy w filmie.

O pierwszych krokach Majakowskiego w dziejach kinematografii rosyjskiej zachowało się niezbyt wiele materiałów. W tym pierwszym okresie pisał Majakowski przeważnie krótkie scenariusze, które nie zawsze przed rewolucją październikową mogły być realizowane ze względu na swą rewolucyjną formę i treść.

Dopiero rewolucja październikowa otworzyła szeroko przed Majakowskim prawdziwe możliwości pracy na polu kinematografii.

Przed 20 laty, w styczniu 1918 roku władze radzieckie przeprowadziły reorganizację słynnej rosyjskiej wytwórni filmowej „Neptun". Została ona na wniosek Rady Komisarzy Ludowych zorganizowana na zupełnie nowych podstawach, a na czele zespołu realizatorskiego stanął Włodzimierz Majakowski.

Poeta dostarcza wytwórni licznych scenariuszy i występuje w swoich filmach jako aktor. W filmach Majakowskiego było coś, co zbliżało do niego widza. Nie był to „rewolucyjny pesymizm" Chaplina — był to zdrowy optymizm twórczego rewolucjonisty.

TWÓRCZE I BOJOWE HASŁA

Majakowski zrealizował m. in. długometrażowy film według Gorkiego pt. „Trzech". Scenariusz, napisany przez poetę, uzyskał wysoką ocenę samego Gorkiego. Majakowski poświęca „Neptunowi" dużo czasu. Dzięki jego staraniom do pracy w filmie przechodzą równieżnież i inni poeci i literaci. Sekcję filmu historycznego obejmuje słynny poeta Aleksander Błok.

Prawie każdy scenariusz, każdy film Majakowskiego — to ożywione na ekranie hasło twórcze i bojowe. W roku 1918 napisał Majakowski scenariusz pt. „Urodzony nie dla pieniędzy", według powieści Londona. Powieść Londona została potraktowana przez Majakowskiego zaledwie jako tło do własnej opowieści filmowej. Bohater Majakowskiego walczy i zwycięża, gdy u Londona powieść ma sentymentalne i łzawe zakończenie. W głównej roli (poety) występował sam Majakowski.

Majakowski niejednokrotnie mawiał do swych współpracowników: — „Film i dynamika wyrazu filmowego — są to pojęcia nierozerwalnie związane z życiem i jego rytmiką".

Pogardliwie traktował Majakowski tematykę filmów amerykańskich. W wierszu „Marusia otruła się", pisze on o destrukcyjnym wpływie filmów zachodnich. Zwalcza kategorycznie wszelkie obce wpływy w kinematografii radzieckiej. Ten sam temat porusza jego słynny poemat filmowy poświęcony Charlie Chaplinowi.

Jeden z pierwszych w dziejach kinematografii — wcześniej od D. Griffitha — ocenia Majakowski w sposób właściwy kwestię ustawienia kamery do zdjęć. Scenariusze Majakowskiego są drobiazgowo opracowywane, przewidują nawet kąt ustawienia obiektywu — szczegół w tych czasach wręcz rewelacyjny.

Scenariusze Majakowskiego zawsze były proste i przejrzyste. Pracując w kinematografii sięgał Majakowski do źródeł swej twórczości poetyckiej. „Panienka i chuligan" — jeden z pierwszych filmów Majakowskiego — to filmowy odpowiednik słynnego poematu „Obłok w spodniach".

W młodości nakręcił Majakowski film, którego całość zawierała tylko jego twarz powiększoną na cały ekran (znów — rewelacja filmowa, gdyż jeszcze wtedy nie uznawano takiego planu). Film był krótki, obliczony na parę minut demonstrowania, lecz miał szalone powodzenie, gdyż Majakowski podczas wyświetlania sam czytał wybrane urywki ze swych wierszy. Był to do pewnego stopnia „dźwiękowiec", nakręcony w okresie młodzieńczym Majakowskiego i niemowlęcym filmu.

W. Majakowski w roku 1913 pozuje przed obiektywem. W ręku trzyma mało widoczne na fotosie liście kapusty, tak charakterystyczne dla tego okresu życia poety-filmowca.

W. Majkowski podczas pobytu w Meksyku. Rzadkie zdjęcie z roku 1925. Poza charakterystyczna dla Majakowskiego podczas pracy realizatorskiej nad filmem.

O FILMIE DLA MAS

Gdy w roku 1922 w czasopiśmie „Kino-Fot", wydawanym przez awangardę konstruktywistyczną, ukazał się artykuł W. Majakowskiego „Kino a kino", wywołał on w kołach filmowców wielkie wrażenie. Majakowski wyraźnie przeciwstawił zadanie kina radzieckiego zadaniom spełnianym przez film państw kapitalistycznych. Majakowski wezwał robotników kinematografii radzieckiej do stworzenia nowego typu filmu dla mas, filmu o podłożu socjalnym, o dynamizmie rewolucyjnym.

Słynny film „Cyrk", zrealizowany w roku 1936 przez Aleksandrowa, jest oparty na scenariuszu w założeniu swym bliskim Majakowskiemu. Stosunek Aleksandrowa do Majakowskiego nacechowany był zawsze wielkim pietyzmem. W ostatnim filmie realizacji Aleksandrowa — „Wiosna" — znajdujemy krótką dokumentalną scenę z Majakowskim. Tym, którzy znają twórczość autora „Obłoku w spodniach", scena ta daje bardzo wiele.

W latach 1925—26 Majakowski pisze szereg udanych scenariuszy, m. in.: „Dzieci", „Słoń i zapałka".

Gdy w roku 1927, dziennik „Komsomolska Prawda" zorganizował dyskusję o zadaniach i osiągnięciach kina radzieckiego, najciekawsze w ramach tej dyskusji było dwukrotne przemówienie Majakowskiego. Dał on jasny, analityczny przekrój zadań filmu radzieckiego i sformułował szereg postulatów, niezbędnych dla dalszego podniesienia filmowej produkcji radzieckiej.

WIELKI POETA I PRZODUJĄCY FILMOWIEC

Przy końcu 1928 roku na ekran weszły dwa większe filmy Majakowskiego: „Trzech" — według Gorkiego oraz „Dekabriuchow i Oktiabriuchow". Oba te filmy cieszyły się na ekranach Związku Radzieckiego wielkim powodzeniem przez długi szereg lat.

Jeszcze za życia Majakowskiego, w r. 1930, otwarta została w Moskwie wystawa poświęcona 20-leciu jego pracy twórczej. Na wystawie tej uwzględniono również pracę Majakowskiego w filmie. W rok później, w pierwszą rocznicę zgonu, zorganizowano w Muzeum Literackim drugą wystawę — „Majakowski i kino". Był to symboliczny wieniec złożony przez kinematografię radziecką na grobie wielkiego poety i przodującego filmowca radzieckiego.

PANTELEJMON JURIEW

NOTATNIK RECENZENTA

A. Liarski, świetny wykonawca roli Aleksego Pieszkowa w filmie „Wśród ludzi".

WŚRÓD LUDZI

GORKI W WIZJI FILMOWEJ DOŃSKIEGO

Rzadko zjawiają się na ekranie dzieła tak doskonałe, jak trylogia Gorkiego widziana oczami jednego z najlepszych realizatorów radzieckich, którym jest Marek Doński. Tuż po okupacji wyświetlano na ekranach niektórych miast Polski pierwszą część trylogii („Dzieciństwo Gorkiego"), obecnie widzimy część drugą: „Wśród ludzi". Doński jest nie tylko reżyserem, ale i współtwórcą scenariusza, opartego na pamiętnikach Gorkiego. Czerpiąc z nich tematy i tłumacząc je na język filmowy — Doński dążył do tego, by utrzymać ducha i nastrój słynnych dzieł autobiograficznych Gorkiego i to mu się udało w obu obrazach w sposób godny najwyższego podziwu.

Tak, to są dzieje Pieszkowa, biednego chłopca, który osierocony w dzieciństwie tuła się po świecie, gdyż żyjący dziadkowie nie mogą go utrzymać, a on jest jeszcze zbyt młody, by mógł na nich zarobić. Dzieje tego chłopca, który wyrósł na jednego z największych pisarzy świata, są tak głęboko wzruszające same w sobie, że słusznie uczynił Doński, opowiadając je z prostotą — i bez sztucznej dramatyzacji.

Scenariusz toczy się wraz z wodami Wołgi, jak szeroko rozlana, potężna rzeka, miotając małego Aleksieja z domu do domu, w coraz to nowe środowiska, każąc mu być pomywaczem, pomocnikiem domowym, uczniem u malarza ikon, imać się wszystkich zawodów, nie tracić siły ducha, jednać sobie ludzi, czytać książki przedwcześnie, genialnie dojrzewać.

Jak bystry musiał to być obserwator, skoro wszystko to, co widział i przeżył, zapamiętał i spisał. Śmiem twierdzić, że dopiero film daje możność odczuć grozę tego dzieciństwa i wieku młodzieńczego. Nie mówiąc już o tym, że film zapoznaje z życiem Pieszkowa o setki tysięcy osób więcej, niż mogą to zrobić najwyższe nakłady książek.

Doński z intuicją prawdziwego artysty i mistrzostwem urodzonego filmowca zamienia słowa w obraz, nie osłabiając ich wartości literackiej, a nadając im wartość filmową. Długi szereg scen, w których Pieszkow płynąc po Wołdze obserwuje doczepioną do jego statku barkę z katorżnikami, walka z właścicielem zakładu malarskiego wśród rozhuśtanych wiecznych lamp, znakomicie podbarwiona scena w podejrzanej knajpie — to wszystko elementy wybitnie kinowe, to życie uchwycone na gorąco. W całym filmie nie ma ani jednego fałszu. Wszystkie słowa brzmią prawdziwie, galeria świetna, jak zawsze w filmach radzieckich, a cały zespół aktorski, dobrany znakomicie, stwarza ściśle zgrane kreacje.

Fotografia w całym filmie piękna i umiejętnie zharmonizowana z nastrojem przeżyć.

Film Dońskiego jest głębokim hołdem, złożonym pamięci wielkiego pisarza i przyczyni się niewątpliwie do spopularyzowania jego postaci w szerokich masach widzów kinowych.

Maureen O'Hara w roli Angharad w filmie Johna Forda „Zielona dolina".

ZIELONA DOLINA

PEŁNA NIEDOPOWIEDZEŃ

John Ford należy do nielicznej garstki reżyserów amerykańskich głęboko uspołecznionych i postępowych. Zrealizował on ponad 50 filmów, z których takie jak „Potępieniec", „Grona gniewu" i „Zielona Dolina" należą do najmocniejszych pozycyj amerykańskiego repertuaru.

Scenariusz „Zielonej doliny" osnuty jest na tle powieści Ryszarda Lewellyna, której akcja rozgrywa się w pewnej bogatej w złoża węglowe dolinie walijskiej. Opowiadanie toczy się w pierwszej osobie, przy tym narratorem jest Huw, najmłodszy syn licznej górniczej rodziny Morganów.

John Ford przystąpił do realizacji tego filmu z właściwym sobie pietyzmem dla autora powieści. Tak jak „Grona gniewu" są właściwie jedyną powieścią Steinbecka, doskonale i bez wypaczeń ideologicznych przeniesioną na ekran, tak samo Lewellyn był całkowicie zadowolony z inscenizacji jego powieści. Tylko, że Lewellyn — to nie Steinbeck, ani pod względem ideologicznym, ani artystycznym. Stąd „Zielona dolina" mimo całej swej doskonałości filmowej jest dziełem nie dającym widzowi całkowitej satysfakcji.

Autorzy filmu podkreślają, że górnikom dzieje się krzywda, że praca jest ciężka, a zarobki stale obcinane; w akcji filmu niepoślednie miejsce zajmuje wielki strajk, ale... w filmie nie ma tej siły, którą obserwowaliśmy w czeskiej „Syrenie", nie mówiąc już o niektórych filmach radzieckich. Nie jest on nawet tak ostro skierowany przeciw kapitalizmowi, jak „Mr. Smith jedzie do Waszyngtonu".

Postać starego Morgana, który właściwie jest nie tylko człowiekiem zacofanym, ale wręcz reakcjonistą, idącym na pasku właścicieli kopalni, przedstawiona jest w dodatnim, a co najmniej w łagodnym świetle. Tak samo syn właściciela, żeniący się z piękną córką Morganów, nie budzi specjalnej odrazy. Sam strajk mija nader spokojnie i nawet dramatyczny akcent emigracji synów, którzy stracili pracę — podany jest w sposób zgoła idylliczny.

Nie podobna jednak nie dostrzec wybitnych wartości inscenizacyjnych „Zielonej doliny". Ford otrzymał za ten film pierwszą nagrodę Akademii Filmowej w Hollywood (za rok 1941) i nie ma wątpliwości, że mógł to być istotnie najlepszy film roku. Takie sceny, jak pierwsza lekcja Huwa, operowanie tłumem w dniach strajku i szczególniej wspaniałe i zarazem groźne poszukiwania starego Morgana po katastrofie w kopalni, należą do znakomitych osiągnięć kinematografii. Wiele uroku dodają filmowi pięknie skomponowane zdjęcia. Gra aktorów nierówna. Podczas gdy Walter Pidgeon jest jak zawsze świetny w roli złożonej właściwie z kilku epizodów, piękna Maureen O'Hara, którą widzimy po raz pierwszy, ma twarz zupełnie pozbawioną wyrazu. Donald Crisp jako ojciec Morgan, Roddy Mac Dowall jako Huw oraz Barry Fitzgerad w epizodzie jako Cifartha, stwarzają bardzo prawdziwe i żywe postacie.

Fim zrobiony z dużym wysiłkiem artystycznym, ale wskazujący jasno na trudności, z jakimi walczy w Ameryce postępowy reżyser.

Walter Pidgeon (pastor Cruffyd) i Roddy Mac Dowall (Huw) w „Zielonej dolinie" według powieści Lewellyna.

POŚCIG

WŚRÓD AUTENTYCZNYCH RUIN LONDYNU

Gdy na ekranach świata dokonała się „rewolucja dźwiękowa", niektórzy krytycy uderzyli na alarm: „Kino skończyło się, będziemy mieli wyłącznie filmowany teatr". Film wielokrotnie już udowodnił, że wcale nie musi być filmowanym tematem, a obraz reżyserii Charlesa Crichtona „Pościg" stanowi idealny przykład 100% kina.

Tempo filmu jest oszałamiające. Upstrzony kapitalnymi gagami, pełen przedniego humoru, bajeczny w kolorycie lokalnym „Pościg" będzie doskonałą rozrywką dla młodocianej widowni. Na podkreślenie zasługuje piękna ilustracja muzyczna słynnego kompozytora G. Aurica.

Zespół dziecięcy i młodzieżowy, zorganizowany przez „Ealing Studios", zagrał swe role popisowo, przy czym obok głównego bohatera Harry Flowera wyróżnia się kapitalny imitator dźwięku samolotu i bombardowania, mały chłopak nie wymieniony w obsadzie.

Tło filmu stanowią niemal wyłącznie autentyczne ruiny Londynu, wykorzystane w sposób wybitnie fotogeniczny. Błyskawiczna akcja rozgrywa się między innymi w wielopiętrowym gmachu pozbawionym ścian, dachu i częściowo sufitów, na placu w zupełnie zniszczonej części miasta, wreszcie w kanałach miejskich. Z jaką przyjemnością śledzi widz filmowy, duszący się nazbyt często w atelier, szerokie miejskie plenery stosowane tak rzadko, a jednak tak bardzo sugestywne. Jednak i te partie filmu, które rozgrywają się we wnętrzach, jak np. na klatce schodowej i w mieszkaniu zdziwaczałego autora powieści kryminalnych — noszą wszelkie cechy prawdopodobieństwa.

Film nie posiada pozytywnych wartości społecznych — chociaż takim winien być w zasadzie film dla młodzieży. Faktem jednak jest, że angielski film wykazuje w swej tematyce nie zawsze szczęśliwe, niemniej konsekwentne szukanie nowych dróg.

Pełna życia scena bójki z brytyjskiego filmu „Pościg" reżyserii Charlesa Crichtona.

CLAIR ODGRZEWANY

O FILMACH „POD DACHAMI PARYŻA" I „14 LIPCA"

Nie należy odgrzewać dowcipów, nie należy też odgrzebywać dowcipnych filmów, nawet o ile ich autorem jest sam René Clair. „Pod dachami Paryża" powstało 16 lat temu, „14 lipca" przed 14 laty. Pierwszy film był niegdyś wielką rewelacją — dzisiaj (nie mówiąc o tym, że razi prymitywizmem technicznym) jest wręcz nudny, a niektóre sceny zakrawają na jawne kpiny z dobrego smaku publiczności. „14 lipca" został współcześnie zaliczony do słabszych dzieł Claira, ale — zrealizowany w dwa lata po poprzednim — wykazuje znacznie kulturalniejsze opracowanie scenariusza, jest nam bliższy nastrojem i grą artystów, ale równie nudny. Film jest jeszcze ciągle „uciekającą sztuką" i stworzyć w tej dziedzinie trwałe arcydzieło nie jest łatwo.

Uwagi te w niczym nie zamierzają jednak umniejszyć odkrywczej i twórczej roli Claira w kinematografii.

LEON BUKOWIECKI

Recenzje z filmów wyświetlanych w bieżącym okresie w Warszawie, znajdą Czytelnicy w następujących numerach „Filmu": „Bitwa o szyny" — nr 3 z dn. 15. II. 48., „U progu tajemnicy" — nr 6 z dn. 1. IV. 1948. Numery te są jeszcze do nabycia w administracji, Marszałkowska 56.

TWÓRCA KINEMATOGRAFII NAUKOWEJ

Jean Painlevé

PRZYBYWA DO POLSKI

KORESPONDENCJA WŁASNA „FILMU"

JEAN PAINLEVÉ

W związku ze spodziewanym w bieżącym miesiącu przybyciem do Polski znakomitego francuskiego filmowca Jeana Painlevé, zamieszczamy poświęcony mu szkic naszego paryskiego korespondenta.

Paryż, w kwietniu 1948

Pierwszy swój film nakręcił Painlevé w roku 1927 i od razu zwrócił nim na siebie uwagę. Pokazał w nim życie ośmiornic, a wkrótce po tym wyekwipowany w prosty, ale bardzo ciężki aparat, opuszczał się wielokrotnie w morskie głębiny, by filmować życie krabów, krewetek, koników morskich, jeżogłowów, niezliczonych stworzeń z nieznanego świata. Kręcił te wszystkie filmy własnym kosztem, bo nie interesowano się jeszcze wówczas kinematografią naukową. Painlevé budował dopiero jej przyszłość.

WCZORAJ I DZIŚ

W roku 1930 założył Instytut Kinematografii Naukowej, który mimo nikłych subsydiów rozwijał się szybko. W podziemiach Instytutu „Arts et Metiers" założył swoje studio i laboratoria, sam je wyekwipował.

Prawda, nie istniały przecież żadne specjalne aparaty dla filmów naukowych, trzeba je było dopiero stworzyć!

Dziś w studio Jeana Painlevé stoi wspaniały aparat do zdjęć, który osiąga szybkość 5.000 klatek na sekundę. Obok urządzenie do rejestrowania słabych i ledwie słyszalnych dwięków bicia serca lub krążenia krwi u drobnych zwierzątek morskich, a dalej niezwykle silne, nie rozgrzewające się reflektory o zmniejszonej powierzchni, automatyczne aparaty o zmiennej szybkości ruchu, aparat do mikroelektrolizy azotanu srebra. Jean Painlevé z dumą oprowadza po swoich laboratoriach, bo te wszystkie aparaty są jego własnym dziełem. Teraz wykańcza nowe trzy aparaty i ulepsza system „Casparcolor", umożliwiający zdjęcia w kolorach pod wodą.

Mimo wszystko jest bardzo skromny. Zawsze w zaplamionym ubraniu roboczym, często nieogolony (gdzieżby na to miał czas!), zawsze przy pracy. Jeden film wykańcza, inny projektuje, już zastanawia się nad nowym, niezbędnym dla dalszej pracy, precyzyjnym aparatem.

WSZECHSTRONNY UCZONY

Oprócz filmów podwodnych, z których film pt. „Zabójcy słodkiej wody" otrzymał nagrodę na festiwalu brukselskim, Painlevé nakręcił szereg filmów dostępnych naprawdę tylko dla naukowców. Bo proszę — oto np. filmy z dziedziny matematyki: „Matematyczny obraz czwartego wymiaru", „Podobieństwo długości i szybkości" lub, według scenariusza prof. Kosticina z Moskwy, „Matematyczny obraz walki o życie". Albo film geologiczny w kolorach: „Geologiczna budowa łańcucha alpejskiego". Albo filmy medyczne: „Serum dra Normet", „Chirurgia estetyczna twarzy, piersi i brzucha". I filmy biologiczne: „Rozwój jaja ryby od zapłodnienia do wyklucia", „Składniki protoplazmy u Elodea Canadensis". Cytuję te tytuły dla zobrazowania wszechstronności Painlevé. Jego filmy mają jeszcze jedno ważne znaczenie: nie zadowalniają się filmową rejestracją znanych faktów — są odkrywcze, pokazują naukowcom nieznane dotąd i niedostrzegalne zjawiska i zagadnienia. Wzbogacają naukę.

Są i filmy popularyzatorskie. „Nasza planeta ziemia" albo „Podróż do nieba". wreszcie ostatnie dwa filmy: „Rejestracja tańca", który pokazuje metodę pisemnego rejestrowania ruchów tanecznych, tak jak się zapisuje np. muzykę i — jeszcze w montażu — „Pasteur", o życiu uczonego od strony naukowych jego odkryć i badań.

10.000-METROWY FILM NAUKOWY

Obecnie Jean Painlevé projektuje realizację wielkiego, bo obliczonego na 10 000 metrów, filmu naukowego poświęconego sposobom poruszania się zwierząt — od najprostszych jednokomórkowców do gadów, płazów, ptaków. ssaków. Projekt jest już na ukończeniu, wykonanie opóźnia stała bolączka: brak funduszów.

Painlevé nie zadowala się omówioną wyżej działalnością. Pozostaje przecież jeszcze popularyzowanie osiągnięć kinematografii naukowej, która w żadnym wypadku nie jest dochodowa. Organizuje więc odczyty połączone z wyświetlaniem filmu (500 takich odczytów zorganizował we Francji. a prawie 300 za granicą!), przeprowadza niekomercjalną międzynarodową wymianę filmów naukowych. wreszcie zorganizował szereg międzynarodowych kongresów filmów naukowych i technicznych. na których poszczególne państwa wyświetlały swoje filmy, a najwybitniejsi naukowcy, pracujący dla filmu albo nad filmem, dzielili się rezultatami swych badań.

Właśnie podczas ostatniego kongresu w ub. r. zostało zawiązane Międzynarodowe Stowarzyszenie Kinematografii Naukowej, którego prezesem został przedstawiciel Polski, Korngold, a Jean Painlevé sekretarzem. Painlevé został także wybrany prezesem francuskiej federacji kino-klubów. która walczy w pierwszym rzędzie o dekomercjalizację filmów.

NIEBAWEM W POLSCE

Wkrótce, na zaproszenie naszego Instytutu Filmowego, któremu ofiarował wszystkie posiadane kopie swoich filmów, Jean Painlevé przybędzie do Polski. Spodziewać się należy, że młoda i od niedawna rozwijająca się polska kinematografia naukowa odniesie wiele korzyści z cennych rad i wskazówek najlepszego w chwili obecnej na świecie filmowca naukowego.

MARIUSZ MARGAL

Z zagadnień filmu

PODWÓJNY TEKST

„Aktor filmowy jest zmuszony do interpretacji dwóch tekstów na raz: jeden — to dramatyczny tekst jego osobistej ekspresji — drugi — to często idiotyczny tekst przygodnego scenarzysty". (Bela Balazs w referacie wygłoszonym w Warszawie w dn. 6. IV. 1948 r.)

Teoretycy filmu nierzadko powołują się na zbieżności i podobieństwa istniejące pomiędzy sztuką sceny, a sztuką ekranu. Jest to słuszne o tyle, że i tu i tam centralnym zagadnieniem, punktem, dokoła którego obraca się całość zainteresowań widza, jest — człowiek. Człowiek ten, odtwarzany przez aktora teatralnego lub filmowego w jednej i drugiej sztuce, bywa pokazany nie tylko w chwilach działania, ale i w momentach najgłębszych konfliktów wewnętrznych, refleksji, w statystycznych, nie mających nic wspólnego pozornie z działaniem sytuacjach, które wymagają tylko jednego tekstu: wymowy mimicznej.

Film bardziej niż teatr, bardziej niż balet jest przeładowany tekstem. Tekst ten ma bardzo niewiele wspólnego z prawdziwą sztuką filmową, wyrastającą z kinematograficznej bazy technicznej. Literacki tekst, który poza fabułą jeszcze narzuca aktorowi ton i barwę dialogów, wiąże i hamuje bezpośrednią, wizualną ekspresję. Tekst muzyczny, pojęty nie tylko jako ilustracja, nie tylko jako tło działań i nastrojów, ale bardzo często wtrącany w akcję filmową jako kontynuakcja fabuły, lub jej odrębny epizod, powoduje, że zamiast właściwej głębi filmowego wyrazu, aktor na ekranie staje się kopią operetkowego śpiewaka lub baletmistrza. Stało się tak, że gdy w sztuce teatralnej dramatopisarz sam odpowiada za utwór interpretowany następnie na scenie, to scenarzyście filmowemu narzuca się wielką liczbę norm i żądań stawianych z góry, żądań tematycznych i fabularnych. Realizując je w noweli filmowej czy scenariuszu, autor rozbudowuje niejednokrotnie ten właśnie drugi, niefilmowy tekst, wypełniając nadmiarem retorycznych, wyjaśniających dialogów te partie filmu, które z powodzeniem mogą być odtworzone filmowymi środkami kształtowania.

Wtedy, gdy dialog filmowy powinien być ścisłą i logiczną funkcją akcji, gdy wszelkie komentarze i wyjaśnienia powinny w filmie być pokazane przez działanie, światło, wyraz, ruch — krótko: przez dynamikę kinematograficzną — „drugi tekst" staje się niepotrzebnym balastem.

Nie chodzi tu o unikanie wszelkich dialogów. W toku rozwoju filmu dźwiękowego niejednokrotnie dochodziło i dochodzi nadal do kolizji pomiędzy dynamiką działania, dynamiką obrazu i ruchu, a statyką słowa pojmowanego jako czynnik, który mógłby zastąpić tak już bardzo wyrobiony w niemej kinematografii, swoisty język sztuki filmowej.

Dokonując przeróbek filmowych znanych i poczytnych powieści „rynkowych", scenarzyści hollywoodzcy niejednokrotnie dochodzili do absurdu, rozbudowując tekst mówiony wyraźnie kosztem filmowych wartości. Większość dialogów „wyjaśniających i „komentujących" można było z powodzeniem zastąpić obrazem.

Można by to poczytywać za pietyzm w stosunku do przerabianego na ekran dzieła literackiego. Jednakże tak nie jest, gdy chodzi o przewagę mówionego (i tylko mówionego) słowa w wielu filmach, których scenariusze były napisane z myślą o natychmiastowej realizacji. Tutaj scenarzysta ułatwia pracę nie sobie, lecz reżyserowi. Rzeczą bowiem reżysera jest znaleźć najbardziej plastyczny wyraz nie tylko dla każdej sytuacji, ale i dla każdego słowa. „Drugi tekst", ciążący jeszcze ciągle na amerykańskim, a częściowo i europejskim filmie, jest jedną z łatwizn sztuki kinematograficznej. Jest tym czynnikiem, który rozwój tej sztuki nie tylko hamuje, ale niejednokrotnie po prostu cofa.

Jeżeli pierwsze filmy w dziejach kinematografii były nieudolnie fotografowanym teatrem (i to teatrem najmniej wybrednego gatunku), to współczesny film, przeładowany drugim tekstem, jakby przekreśla dotychczasowy rozwój i osiągnięcia światowej sztuki filmowej.

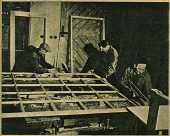
Mowa tu zresztą nie tylko o tekście słownym. Znamy wiele filmów, w których muzyka spełnia umotywowaną rolę ilustracji czy też lirycznego komentarza. Znacznie więcej natomiast filmów treść muzyczna wypełnia jako moment dźwiękowej atrakcji. Zapewne, istnieją obrazy różnych wytwórni, w których treść muzyczna, tak pojęta, ma także uzasadnienie. Jednakże nawet w najbardziej wartościowych obrazach tego typu sprawa ekspresji filmowej schodzi na drugi plan i przestaje być na ekranie zagadnieniem centralnym.

Zagadnienie owego „antyfilmowego" tekstu jest szczególnie niebezpieczne tam, gdzie można by mówić o pewnej sugestii. Tak się dzieje np. w filmach biograficznych, gdy scenarzysta, zmuszony do operowania skrótami i syntetycznymi ujęciami poszczególnych etapów rozwojowych jednostki, woli wybrać raczej skrót słowny, aniżeli skrót działania.

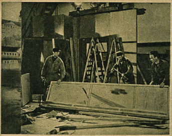
Przezwyciężenie „drugiego tekstu" nie jest w obecnym etapie rozwoju kinematografii sprawą błahą. Jest to jedna z konieczności rozwojowych, której pomijanie może się poważnie zemścić na sztuce filmowej.

LEON KALTENBERGH

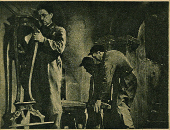
NIEWIDZIALNI



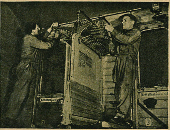
Wyścig pracy w „Filmie Polskim" rozpoczął się od stolarzy. Robota wre nad szkieletem wielkiego okna w willi Treuhändera pewnej warszawskiej fabryki. Stolarze nawet nie zauważają momentu fotografii. Nie ma chwili czasu do stracenia, gdyż obok pracuje inna grupa.



Pozorny bałagan każdego atelier filmowego. Na pierwszym planie fragment Zamku w Warszawie, dalej ułamek ścianki w demontażu, wreszcie fragment świeżej dekoracji, pokrytej szarym płótnem.

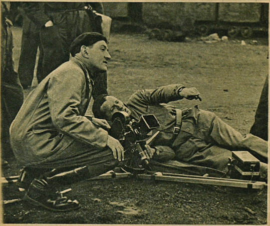


Dekoracja gotowa. „Mur" jest tak sugestywny, że nie nasuwa żadnych wątpliwości. Teraz ustawia się meble. Lada chwila rozpoczną się zdjęcia.



Następna scena rozgrywa się w pociągu. Pociąg — tak jak wszystkie dekoracje — nie posiada dachu, natomiast do złudzenia przypomina prawdziwe wnętrze. Ławki, siatki, napisy, hamulce — wszystko na swoim miejscu.

Mikrofon — niegdyś postrach filmowy sztuki kinematograficznej. Zawieszony poruszenie aktorów, gdyż winien by niewidoczny w



Ale bywają też zdjęcia wykonane z „parteru". Chodzi o uchwycenie aktora, względnie budynku od dołu. Wtedy trzeba kamerę rozłożyć na ziemi i przygotować specyficzne dla tego rodzaju zdjęć oświetlenia.

REPORTAŻ Z ATELIER

Kto jest twórcą filmu? Sceanrzysta? Reżyser albo aktorzy, których publiczność przeważnie najlepiej pamięta? Na to pytanie bywają rozmaite odpowiedzi, ale najbardziej zbliżone do prawdy wydaje się twierdzenie znanego realizatora francuskego Marcela Carné: „Film tworzy zgrana ekipa złożona z najrozmaitszych ludzi: elektryków, dekoratorów, malarzy, architektów, fotografów itd. Wszyscy oni muszą tworzyć wspólnie dzieło, jakim jest film. Z tego względu z zasady pracuję stale z jedną ekipą, gdyż rozumiemy się doskonale, co ułatwia należyte wykończenie filmu".

„SZARY CZŁOWIEK" FILMU

„Film" reprodukował wielokrotnie zdjęcia znanych artystów filmowych — dzisiaj chcielibyśmy przedstawić tych, których praca, inwencja, pomysłowość i szybka orientacja są nieodzowne dla powstania filmu, a którzy są na filmie niewidzialni i w znacznej mierze nie wymienieni w napisach wstępnych. Mamy na myśli „szarego człowieka" filmu.

Architekt szkicuje oprawę dekoracyjną, po zatwierdzeniu rysunki wędrują do stolarni. Wszystkie „ściany" wnętrz filmowych wykonane są z drzewa, przeważnie tylko ze szkieletu obitego szarym płótnem, na które dopiero nakłada się farbę. Dekoracja musi jednak sprawiać solidne wrażenie. „Mury" muszą stać mocno i nie budzić żadnych wątpliwości w ich autentyczność. W stolarni wre praca.

WYŚCIG PRACY

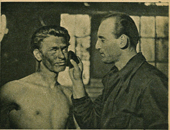
W atelier „Filmu Polskiego" zakończył się obecnie wyścig pracy obejmujący dwie grupy stolarzy i malarzy. Wyścig dał doskonałe rezultaty. Wielka dekoracja wnętrza, której wykończenie trwało dotychczas około 400 godzin pracy, została wykonana w 160 godzin. Pracownicy dostali za to premie: grupa czołowa — 60.000 zł, druga grupa — 40.000 zł, a realizator nowego filmu ma już obecnie do dyspozycji kilka kompletów dekoracyjnych. Ten sam wyścig objął modelatornię, krawiectwo filmowe, grupy elektryków, łącząc całe atelier w szlachetnym współzawodnictwie. Przy tym — i to szczególnie należy podkreślić — jakość dekoracyj, jakość roboty tego niewidzialnego współtwórcy filmu nie uległa żadnemu pogorszeniu. Przeciwnie. Jak stwierdził przewodniczący rady zakładowej atelier ob. Leon Domagalski — mimo znacznego pośpiechu — dekoracje wykonane zostały ze zwykłą sumiennością.

TWÓRCY FILMU

Elektrycy montują baterię reflektorów. Potrzebne są rozmaite typy oświetleń. Jedne ujmują prawie całą scenę, inne koncentrują się na twarzy aktora. Muszą być ustawione zgodnie z wymaganiami scenopisu i z ruchem aktorów przed obiektywem.

Krawcy i krawcowe nie próżnują w tym czasie. Praca wre „na cztery maszyny". Suknie są przynajmniej prawdziwe. Jest to jeden z rzadkich rekwizytów w filmie, przy którym nie stosuje się imitacji.

Podjeżdża kran do zdjęć. Kran jest ciężki. Kilku „bezimiennych" pracowników kieruje jego ruchami, jeden z nich koordynuje ruch z wymaganiami operatora. Jest to praca niezwykle precyzyjna i zmuszająca do nieustannej uwagi.



Charakteryzator ma szczególnie dużo do roboty, jeżeli nakręca się film historyczny lub film społeczny o ludziach pracy. Należy aktorowi nadać wygląd wytrawnego górnika, który wiele godzin dziennie spędza pod ziemią.

...ych artystów, dziś nieodzowne narzędzie ...y na rodzaju długiej wędki, śledzi każde ...ć zawsze przed ustami mówiącego, ale ...w klatce filmowej.

...R „FILMU POLSKIEGO"

KLAPS! MOŻNA KRĘCIĆ!

Gdy już dekoracja stoi „na planie", trzeba ją oświetlić. Nie jest to prosta sprawa, gdyż siła światła potrzebna dla filmu przekracza wielokrotnie siłę nieodzowną dla zwykłej fotografii we wnętrzu. Po ścianach dekoracji, od strony zewnętrznej, biegnie galeryjka, a na niej montuje się całą baterię reflektorów. Każdy reflektor ma odpowiedni numer, zapala się i gaśnie według wskazówek reżysera, względnie operatora. To wszystko musi działać bez zastrzeżeń. Realizator filmu nie ma czasu na czekanie w razie jakiegokolwiek defektu technicznego. Bateria reflektorów produkcji „Filmu Polskiego" jest zawsze na czas na miejscu — dbają o to elektrycy.

Później trzeba podłączyć i podprowadzić mikrofon i podjechać wielkim kranem, na którym umieszczona jest kamera. Z tej wysokości obserwuje scenę reżyser, a nakręca ją operator. Wreszcie trzeba ucharakteryzować aktorów. Wszystko — dzięki bezimiennym pracownikom i współtwórcom filmu — zostało zapięte na ostatni guzik. Klaps! Można kręcić!

I oto nowa, wielka, bezimienna grupa: orkiestra, która, nie widziana na ekranie, wykonuje podkład muzyczny filmu — nieodzowny element współczesnej sztuki filmowej.

PRACA, PRACA — I JESZCZE RAZ PRACA

Ale praca „szarego człowieka" nie kończy się ani na chwilę — nawet wtedy, gdy „wkroczył" już reżyser i aktorzy rozsławieni blaskiem reflektorów. Trzeba budować następne dekoracje, wykańczać i polerować meble, nieustannie oświetlać kolejne sceny i pracować, rzetelnie pracować od godz. 7 rano nieraz do 7 wieczór. Film jest sztuką, a sztuka ma swoje prawa, nie może powstawać ściśle mechanicznie, nie może trzymać się „urzędniczego" czasu. Współtwórca filmu jest nim stale zajęty i zaabsorbowany.

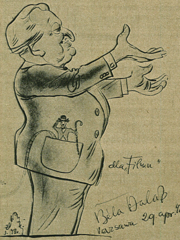
W dniu międzynarodowego święta robotniczego, w dniu 1 Maja życzymy bezimiennym pracownikom „Filmu Polskiego" jak najpomyślniejszych wyników ich rzetelnej, wytężonej pracy dla dobra polskiej kinematografii.

LEON DAGMAR

A jaki koniec całego wysiłku? Skończyły się zdjęcia w dekoracji. Okno w willi Treuhändera wędruje na śmietnik. Czy to wszystko? Nie. Materiał zostanie jeszcze raz przez tych samych ludzi zużyty na nowe dekoracje — te zaś, które już są na filmie i które ujrzymy, świadczyć będą o solidnej, dobrej robocie polskiego pracownika filmowego. Tego, którego nazwiska nie wymieniają afisze i napisy na taśmie filmowej.

BELA BALAZS W WARSZAWIE

ROZMOWA Z NESTOREM WĘGIERSKIEGO FILMU



Bela Balazs w czasie wykładu w Biurze Prasowym „Filmu Polskiego" w ujęciu karykaturzysty J. Żebrowskiego.

Bela Balazs w czasie wywiadu udzielanego redakcji „Filmu".

Jeden z najznakomitszych znawców filmu, świetny publicysta i wykładowca, autor czterech książek o filmie, prof. Bela Balazs odwiedził Polskę na zaproszenie ministerstwa kultury i sztuki.

Przedstawiciel „FILMU" przeprowadził rozmowę z prof. Belą Balazsem, która ujawniła interesujące szczegóły z życia i początków kariery znakomitego filmowca.

„MAŁŻEŃSTWO DLA INTERESU"

— Może panu wyda się to dziwne — zaczął Bela Balazs — ale do roku 1919 nie interesowałem się filmem. Mieszkałem wtedy w swym kraju — na Węgrzech, skąd musiałem emigrować po upadku rządu ludowego i zwycięstwie grupy Horthy'ego. Znalazłem się na bruku wiedeńskim dosłownie bez grosza przy duszy i nie mogąc ujawnić swego nazwiska. Byłem autorem kilku sztuk teatralnych, granych na Węgrzech, ale w tym okresie zakazanych. Powiem panu więcej: że do owego roku nigdy nie byłem w kinie. W Wiedniu jednak zaczął mi doskwierać głód. Nie mówiąc dobrze po niemiecku, nie mogłem pracować nadal w teatrze, ani w literaturze. Wtedy jedyną możliwością pracy stał się dla mnie niemy film. Scenariusz nie musiał się odznaczać wartościami literackimi, między innymi dlatego, że był zupełnie pozbawiony dialogów. Moje zainteresowanie filmem było zatem „małżeństwem dla interesu", z którego wynikła jednak wielka miłość.

PIERWSZY SPRAWOZDAWCA FILMOWY

Byłem dosłownie pierwszym na świecie sprawozdawcą filmowym — w wiedeńskim piśmie „Der Tag". Moja rubryka filmowa wywołała prawdziwą panikę wśród ówczesnych producentów filmów, którzy upraszczali sobie zagadnienie dając płatne inseraty w formie recenzji. Wreszcie — gdy redaktor mój nie dawał za wygraną — bank, który finansował wytwórnie wiedeńskie, wykupił całe pismo i dzięki mej bezstronności jeszcze raz zostałem na bruku. Co więcej, wytoczono mi proces o to, że działam na szkodę przemysłu austriackiego, gdyż film nie jest sztuką, a przemysłem, przeto w myśl obowiązujących praw nie mogę produktów przemysłowych krytykować. Byłem więc zarazem pierwszym człowiekiem, który starał się udowodnić, że film jest sztuką.

Działo się to w roku 1923. Gdy zostałem bez pracy, postanowiłem — mimo wszystko — wydać zbiór mych krytyk w księdze pt. „Widzialny człowiek". Ogólną tezą tej książki było stwierdzenie, że żadna z dotychczasowych sztuk nie potrafiła tak głęboko odkryć człowieka.

DOROBEK 26 LAT EMIGRACJI

Bezpośrednio potem — kontynuuje Bela Balazs — udałem się do Berlina, gdzie od teorii przeszedłem do praktyki, kręcąc swój pierwszy film „Przygody dziesięciomarkówki", którego reżyserem był Berthold Viertel. Następnie zrealizowałem dla przebywającego tam ówcześnie Aleksandra Kordy film pt. „Pani nie chce mieć dzieci", po czym „Niebieskie światło" z Leni Riefenstahl.

W 1931 r. zostałem zaproszony jako wykładowca przez GIK (Radziecką Akademię Filmową). Wróciłem jeszcze do Berlina, aby zmontować ostatni w Europie niemy film — „Narkoza" według znanej noweli Stefana Zweiga. Równocześnie wydałem swoją drugą książkę — już z zakresu teorii filmu dźwiękowego — pt. „Duch filmu". Przewrót hitlerowski zastał mnie — na szczęście znowu w Moskwie.

W GIK'u wykładałem przez kilka lat obok wielkich moich przyjaciół — Eisensteina, Pudowkina i innych i mam stamtąd najlepsze wspomnienia. W Z. S. R. R. napisałem trzecią swoją książkę pt. „Sztuka filmowa".

Gdy Armia Czerwona uwolniła mój kraj — kończy swój życiorys Bela Balazs — powróciłem do Budapesztu po 26 latach emigracji. Tam zostałem zaproszony przez uspołecznioną kinematografię czeską do Pragi w charakterze doradcy w sprawach artystyczno-filmowych i już w Czechosłowacji napisałem czwartą i — jak sądzę — ostatnią swoją książkę filmową pt. „Kultura Filmowa".

AMERYKA PARALIŻUJE ROZWÓJ KINEMATOGRAFII

— A co pan sądzi o dzisiejszym stanie filmu na świecie?

— Chociaż nie jestem już młody, nie jestem pesymistą. Inna rzecz, że to co widzę, a raczej słyszę, mogłoby mnie natchnąć pesymizmem. W ostatnich pięciu latach kinematografia nie postąpiła ani o krok naprzód. W scenariuszu, koncepcjach, montażu i wykorzystaniu dźwięku. Ciągle jeszcze jesteśmy w okresie filmu „gadanego", podczas gdy właśnie dźwięk dał filmowi teoretycznie nieskończone możliwości, nigdy jeszcze awangardowo nie wyzyskane. Tematycznie kręcimy się na małym podwórku, a to co nam pokazuje Ameryka, jest zupełnie niestrawne. W pierwszym powojennym okresie najlepiej na świecie stał film włoski. Takie filmy jak „Paisa", „Sciuscia", „Vivere in pace", „Cachia tragica" i „Il sole sorgia oancore" należą do klasy niespotykanej dzisiaj w innych krajach. Niestety — Amerykanie zastosowali swój znany trick kapitalistyczny: wykupili wszystkie kina we Włoszech i praktycznie uniemożliwili wyświetlanie filmów włoskich nawet w ich własnym kraju. Z tych samych powodów „leży" film francuski. W czasie mego pobytu w Rzymie rozmawiałem z takimi ludźmi jak Clair czy Rossellini. Obaj są bezrobotni i obaj zrozpaczeni. Owszem — mogą pracować w Hollywood, ale tylko nad bzdurnymi scenariuszami, wymaganymi przez tamtejszych ograniczonych producentów.

„OSTATNI ETAP" — FILM WYSOKIEJ KLASY

— Czy uważa pan więc, że sztuka filmowa nie ma przed sobą przyszłości?

— Wprost przeciwnie. Mówiłem już panu, że nie jestem pesymistą. Nie jestem nim w wyniku swych obserwacyj i doświadczeń w Z. S. R. R., jak również po zaznajomieniu się z kinematografią czeską i po obejrzeniu „Ostatniego etapu". Nie pragnę sugerować tego, że każdy film musi być społeczny i mieć pozytywne znaczenie w szerszym sensie tego słowa. Można tworzyć filmy rozrywkowe, ale trzeba mieć w nich coś do powiedzenia. Film jest przede wszystkim sztuką i na to trzeba położyć główny nacisk, jeśli jest się sumiennym producentem, scenarzystą, reżyserem. Film „Ostatni etap" — to film wysokiej klasy europejskiej. Wykazuje prawdziwą europejską kulturę filmową. Skoro byliście zdolni do takiego filmu — chcę wierzyć, że możecie pójść dalej po drodze, którą wskazała Jakubowska. Głęboko wierzę, że spośród państw środkowo-wschodniej Europy Czechosłowacja i Polska dzięki warunkom, które wytworzyło uspołecznienie filmu, podtrzymają prawie zupełnie przekreśloną na zachodzie europejską kulturę filmową.

Wywiad przeprowadził L. B.

ANKIETA PREMIOWA „FILMU"

WZBUDZIŁA SZEROKIE ZAINTERESOWANIE CZYTELNIKÓW

Codziennie poczta przynosi do Redakcji „Filmu" stosy odpowiedzi na „Ankietę premiową". Dowodem zainteresowania jest fakt, że listy napływały w pierwszej chwili, zanim jeszcze w poprzednim numerze ogłosiliśmy listę nagród. Między innymi otrzymaliśmy list na ośmiu „bitych" stronach maszynowego pisma, ale są tacy, którzy wypowiadają się krótko i węzłowato j. np. „Marzenia" z Warszawy:

„Mój typ bohatera filmowego to James Mason, aktor angielski, znany z filmów: „Szary lord", „Siódma zasłona", „Niepotrzebni mogą odejść" i „Na tropie zbrodni".

Odpowiedź ta, chociaż jest krótka i węzłowata, nie wyczerpuje zagadnienia, gdyż gust swój należy uzasadnić. Robi to Ryszard Chrzanowski (były żołnierz, lat 21).

„Najgłębiej byłem wzruszony, gdy obok nas w rowie strzeleckim dzierżąc kurczowo karabin lub przyciskając do piersi granat czuwała kobieta, nawet powiem młoda dziewczyna. To była „płeć" słaba, lecz jakżeż nieugięta w walce, jakżeż niezachwianą na duchu, pełna uroku i bohaterstwa, patriotka. A wiele było takich kobiet wówczas. Wojna skończyła się, żołnierze powrócili do domu, do rodzin.

Zdawałoby się, że już nigdy nie spotkam podobnej kobiety w swoim życiu, lecz stało się wręcz przeciwnie. Oto ujrzałem ją podobną w każdym calu. Ten sam wdzięk kobiecy, ta sama odwaga, prostota, szczerość. Kobietę tę spotkałem na ekranie.

A kim była ta wdzięczna, wzruszająca kobieta z ekranu? Kim była ta wielka artystka, która potrafiła jak nikt inny odtworzyć prawdziwe życie. Czyżby sławetna Greta Garbo, lub czarująca Rita?? Nie! to była — Maryna Ładynina, prawdziwy typ bohaterki filmowej. Myśląc o niej ze wzruszeniem powtarzam słowa pewnego poety: „gdy patrzę w twe jasne oczy, wiem, że heroizm to tylko prostota".

O innej kobiecie pisze młody licealista z Łodzi, ukrywający się pod zręcznym pseudonimem „Sansculotte":

„Miniona wojna umocniła w nas uwielbienie dla bohaterstwa. Na wasze pytanie: „Jaka kobieta ze znanych postaci filmowych odpowiada mi najwięcej?" piszę: Kathleen Ryan. U niej miłość jest ponad wszystkim. O bohaterskiej postawie wobec życia i śmierci zdecydowały w filmie „Niepotrzebni mogą odejść" dwie sceny, które wstrząsnęły mną do głębi. Pierwsza, to rozmowa uczciwej, praworzędnej dziewczyny z przedstawicielem prawa, który proponuje jej pomoc. Kathleen odrzuca ją, gdyż ma tylko jeden cel — uratowanie ukochanego. Druga scena rozgrywa się u ojca Toma, gdy mała bohaterska Kathleen wyrzeka się wiary, i idzie na śmierć u boku Johnyego. Wierzę, że heroizm, ale w służbie pokoju, zapanuje na całym świecie. Dlatego wyszedłem z kina z podniesioną głową i nie rozstaję się z obrazem bohaterskiej kobiety".

Postać Curie-Skłodowskiej jest nadal jednym z czołowych megnesów naszych czytelników. Ryszard Hochecker, student Akademii Handlowej z Krakowa, pisze:

„Zapewne Maria Curie w interpretacji Greer Garson wzbudzała nasz najwyższy podziw i szacunek. Schyliliśmy czoła przed jej tytaniczną pracą, samozaparciem, przed ogromem jej zasług położonych w służbie postępu. Napełniała nas duma, że ta wielka kobieta jest naszą rodaczką. Byliśmy wdzięczni aktorce za tak sugestywne i przekonujące odtworzenie tej trudnej roli. Uznaliśmy, że aby być godnym Marii Skłodowskiej, trzeba być Piotrem Curie, a takich jest wśród nas niestety niewielu. Ponieważ widzieliśmy Greer Garson w filmie „Pani Miniver", a „Film" zapowiada dalsze jej obrazy, głosowanie na nią nie jest dokonane na kredyt".

Skłonność do zacisza domowego wykazuje „Lublinianka S", która spośród rozlicznych bohaterów wybiera męża domatora:

„Moim bohaterem filmowym, jest aktor z filmu „Spotkanie" mąż Laury a mianowicie Stanley Holloway. Jest to typ mężczyzny spokojnego, który jest całkowicie oddany życiu rodzinnemu. Jest wyrozumiały i dobry. Dobroć, mądrość i rozsądek jego widzimy w tej chwili, kiedy żona wraca do domu zrozpaczona, a on, mimo że zna powód rozpaczy, nie robi jej wymówek, ale pełen subtelności i dobroci przychodzi jej z pomocą jak prawdziwy mąż-przyjaciel. Takiego męża pragnie niejedna kobieta. Zdanie moje podzielało wiele koleżanek, które były na tym filmie".

Odmiennego zdania o typie bohatera filmowego jest Maria B. z Łodzi. Mężczyzna winien być przede wszystkim silny i zdecydowany. Powinien harmonijnie łączyć swą pracę z domem:

„Takim jest wybitnie przystojny aktor radziecki A. Kadocznikow jako „As wywiadu". Niezwykle pomysłowy, opanowany, pełen zimnej krwi w chwilach niebezpiecznych, jest jednak czułym mężem, kochającym głęboko swoją żonę. Skoro jednak ojczyzna go potrzebuje, nie waha się ani chwili i wykonuje najtrudniejsze zadania. Potem wraca do domu, nie szuka rozrywki, która przecież należałaby mu się jako odprężenie nerwów po tak trudnym życiu. Oto prawdziwy bohater. Przy okazji chcę spytać redakcję „Filmu", czy ujrzymy jeszcze Kadocznikowa?"

(Owszem — ujrzymy w filmie „Błękitne drogi", w którym gra rolę młodego oficera, dowódcy morskiego oddziału odminowywania dróg morskich. W tej nowej roli niewątpliwie spodoba się Pani tak samo jak w „Asie wywiadu").

Dalsze interesujące wypowiedzi w następnym numerze!

Przypominamy naszym Czytelnikom, że o premie ubiegać się mogą tylko ci, którzy nadesłali kupony zamieszczone w 6 numerze „FILMU" i wypełnione czytelnie wraz z adresem.

IRENA EICHLERÓWNA

WRÓCIŁA DO POLSKI

Powitanie Ireny Eichlerówny na lotnisku w Warszawie.

Po blisko dziesięcioletniej nieobecności w kraju, wróciła do Warszawy wybitna artystka sceny i filmu Irena Eichlerówna. Pamiętamy ją z polskich filmów „Róża" i „Wyrok życia". Na scenie znakomita artystka stworzyła m. in. niezapomniane kreacje w „Balladynie" i „Fräulein Doctor".

Na lotnisku w Warszawie powitali Irenę Eichlerównę przedstawiciele teatru, znajomi, prasa. Dyr. Szyfman wręczył wzruszonej artystce wiązankę róż.

W udzielonym prasie wywiadzie artystka oświadczyła:

— Do powrotu skłoniła mnie zwykła, ludzka tęsknota. Najdłużej przebywałam w Rio de Janeiro...

Po długiej tułaczce na obczyźnie ujrzymy niedługo Irenę Eichlerównę znowu na scenie (w Państwowym Teatrze Polskim w Warszawie). A może i w filmie?

SOLSKI

GRA JUDASZA W POZNANIU

Ludwik Solski jako Judasz w sztuce Rostworowskiego

1912 1948

Oto postać „Judasza" w sztuce K. Rostworowskiego, którą obecnie gram w Poznaniu — a szanownym czytelnikom „Filmu" przekazuję

L. Solski

Poznań IV. 948

Ludwik Solski gra w Poznaniu. Co wieczór występuje na scenie Teatru Nowego w „Judaszu z Kariothu" Rostworowskiego. Co wieczór żegnany i witany jest huraganem oklasków, co wieczór jest przedmiotem owacyj rozentuzjazmowanej publiczności...

— Solski — to fenomen! — słowa te powtarza każdy, kto ma okazję mówić o mistrzu. I ma wtedy na myśli przede wszystkim wiek Ludwika Solskiego. W 94 roku życia grać na scenie!

Trudno się dziwić, że fakt ten oszałamia. Jest on w historii teatru chyba bez precedensu. Nieustająca aktywność Solskiego, jego nieprzerwane występy na scenie — w wieku tak podeszłym — budzą podziw nie tylko w Polsce, lecz i za granicą. Fenomenem jest jednak Solski przez niespożytą siłę swego talentu. Nie o wiek tu chodzi, lecz o te niezwykłe wartości, jakie w ciągu siedemdziesięciu trzech lat swej pracy scenicznej reprezentował i nadal reprezentuje Solski-aktor, Solski-reżyser, Solski-organizator życia teatralnego, odkrywca i opiekun największych talentów dramatopisarskich, wychowawca aktorskich pokoleń.

Patrząc na Solskiego — Judasza, słuchając słów jego, padających ze sceny poznańskiego teatru — nie myślałem wcale o wieku nestora sceny polskiej. Byłem głęboko przejęty wspaniałą grą wielkiego artysty — to wszystko. Nie mogłem, oczywiście, widzieć krakowskiej prapremiery Judasza, ale spotkałem w Poznaniu kogoś, kto ją widział i pamiętał — i zapewniał mnie, że Solski jest dziś w tej roli lepszy jeszcze i świetniejszy niż wówczas.

Odwiedzam wielkiego artystę przed południem w jego pokoju. Siedzi przy biurku, zarzuconym książkami i rękopisami.

— Pracuję nad „Pawłem I" Mereżkowskiego — mówi. Chciałbym raz jeszcze zagrać tę rolę. Pamięta pan może pierwsze krakowskie przedstawienie tej sztuki?

— Niestety, mistrzu. O ile się nie mylę — działo się to jeszcze przed pierwszą wojną światową...

— Tak, w 1912 roku. Oczywiście — nie może pan tego pamiętać...

Solski wspomina... Wspomina i opowiada. O czasach swej krakowskiej dyrekcji. O Karolu Hubercie Rostworowskim, którego pierwszą sztukę — „Pod górę" — wystawił. Padła podobnie jak i druga z kolei sztuka tego autora, w przyszłości jednego z największych polskich dramaturgów. Dopiero „Judasz z Kariothu" zdobył mu uznanie krytyki i sukces u publiczności.

— Na jakiej scenie zamierza mistrz wystąpić w dramacie Mereżkowskiego? — pytam. — Czy też w Poznaniu?

— Nie wiem jeszcze, gdzie i kiedy. Na tej scenie zagram jeszcze Łatkę w „Dożywociu". Dyrektor Teatru Nowego Szczerbowski chciałby tu mnie zatrzymać jak najdłużej... O, znam Poznań dobrze. Po raz pierwszy wystąpiłem tu — bodaj przed 65 laty. I wie pan, w jakiej roli? Jako Jontek w „Halce". Śpiewałem — a jakże!

Rozmowa schodzi na film. Ludwik Solski przypomina swoją rolę w „Ziemi obiecanej" — niemym filmie według powieści Reymonta. Mówimy o krótkometrażowym, dźwiękowym już filmie, utrwalającym na taśmie epizody z najznakomitszych ról Solskiego. Mistrz nie uważa tego filmu za udany. Zadowolony jest tylko z kilku fragmentów, przede wszystkim ze Starego Wiarusa z „Warszawianki".

— Czy nie zagrałby pan teraz, mistrzu, w jakimś filmie? — pytam.

— Może — odpowiada Solski i uśmiecha się. — Choć wie pan — dodaje, — scena pochłania mnie całkowicie...

Mistrz Solski zna nasze pismo i chętnie kreśli kilka słów dla Czytelników „FILMU". Żegnam się z wielkim artystą, nie usiłując ukryć swego szczerego wzruszenia.

Rozmowę przeprowadził

JERZY TOMSKI

„MONSIEUR VERDOUX" — rozmaicie widziany

Nowy film Chaplina — „Monsieur Verdoux" wywołał w prasie polskiej najbardziej sprzeczne opinie i to zarówno ze względów ideowych, jak i artystycznych. Zdaniem

Ryszarda Matuszewskiego

(ocena, zamieszczona w „Kuźnicy") nowy film Chaplina „jest artystycznie doskonały i nikomu nie powinien wydać się gorszący, jeżeli nie uważa się społeczeństwa za dzieci w przedszkolu". Nie należy go jednak uważać za film dydaktyczny, do której to roli pretenduje on w sposób nieco naiwny. W rezultacie: „Film Chaplina, choć prowokuje te wrażliwości i podrażnia, bawiąc — zmusza do myślenia, a to jest ważne. Wydaje się, że wbrew niektórym pozorom jest to — film pożyteczny".

Z sądem tym nie zgadza się

Michał Rusinek,

który w „Dzienniku Literackim" pyta: „Po co pokazywać tłumom film zakalcowaty ideologicznie, film wprowadzający zamieszanie pojęć i to w chwili, kiedy społeczeństwu przesyconemu przeżyciami zbrodni, trzeba jasnych wskazań etycznych. Wiem, że Chaplin jest człowiekiem postępu, ale ten film nic nie ma z postępem wspólnego. Zresztą artystycznie też się nie udał. Dziury w niebie bez niego nie będzie".

Odmienne zdanie reprezentuje

ph. z „Kuźnicy".

Jest on pewien, że film Chaplina nie zachwieje moralnością publiczną i nie zdemoralizuje robotnika, jest pewien, że „ludziom pracy w Polsce nie potrzeba literatury z dziecinnego pokoju... Nie potrzeba im również ułatwionego teatru, ani ułatwionego kina".

Inni publicyści wysunęli tezę, że to nie pan Verdoux winien jest swych zbrodni, lecz społeczeństwo, w którym żyje. Odpowiada na to w „Przekroju"

Karol Małcużyński:

„Świat jest winien, bo ten świat wyrzucił go z banku po długoletniej pracy — na to jeszcze zgoda. Bo ten świat spowodował kryzys, w którym przepadła jego zbrodnicza fortuna — i tu się zaczyna niebezpieczna bzdura. — W końcu dlatego, że ten świat się wyrzyna, fabrykuje broń i organizuje wojny i na to — psiakrew — nie ma kary boskiej.

Przepraszam bardzo, ale co ma piernik do wiatraka? Co do serii morderstw byłego kasjera bankowego ma fakt, że w polityce dzieją się grandy, że fabrykanci broni zbijają fortuny i że nie doroślilśmy jeszcze do tego, by ścinać głowy organizatorom wojen? Czy fakt, że właściciele trustów armatnich i podżegacze wojenni chodzą po świecie w chwale i dobrobycie upoważnia kasjerów bankowych do mordowania na własne konto piętnastu starszych pań?

Ładnie byśmy wyglądali przy tak pojętych odruchach „samoobrony społecznej" czy przy takim kierunku rewolucji socjalnej".

„Dziękuję — konkluduje Małcużyński — za tego rodzaju odruchy buntu i za tego rodzaju rewolucyjne filmy. Jeżeli będziemy chcieli oceniać na tej płaszczyźnie ostatni film Chaplina, to go określić musimy jako propagandę szytą grubymi nićmi, i demagogię."

A wartości artystyczne? Oczywiście — Chaplin jako aktor jest świetny, ale montaż prymitywny, tempo nieco rozwlekłe, teatralność wielu scen...

Irena Krzywicka

uważa w „Nowinach Literackich", nawiązując do „Dyktatora", że mimo paru znakomitych gagów nie ma w tym filmie ani wielkości, ani twórczego gniewu, ani tej autentycznej łzy, którą dawniej potrafił nam wycisnąć.

Cóż Chaplin wiedział o realiach hitleryzmu? Co z amerykańskiej perspektywy wydawało się śmieszną i głupią zabawą — było katastrofą świata.

„To jakieś niezrozumienie proporcji — pisze Krzywicka — to zamącenie perspektywy, to jakaś kaduczna ideologia, dorobiona nie tam, gdzie trzeba, to wymyślona, a nie poczęta z potrzeby twórczej koncepcja..."

A „Monsier Verdoux"? Robić z niego męczennika, niemal świętego, to budzi zgorszenie. „Cała ta apologia pana Verdoux jako ofiary współczesnych warunków, albo powiedzmy ustroju, brzmi sztucznie, fałszywie, obrzydliwie. Nie ma i nie będzie nigdy wytłumaczenia dla człowieka, który zabija dla rabunku. Roztkliwianie się nad nim jest typowym objawem mieszczańskiej hipokryzji i anarchistycznego zamiłowania do lumpenproletariatu." W ogóle cały „problem" opiera się na nieporozumieniu. Z gatunku przykrych.

Wprost odwrotne stanowisko zajął

Antoni Słonimski

w „Odrodzeniu". Według niego film jest aktem oskarżenia, przy tym ten „Akt oskarżenia nie obejmuje tylko ustroju pewnego kraju. Obraca się Chaplin przeciw możnym tego świata. I tu znów objawia swą tradycyjność i związek nieprzerwany z kulturą europejską." Słonimski gloryfikuje postać pana Verdoux, pisząc o nim:

„Odchodzi na śmierć jak skazaniec z Goyi. Koszula więzienna ma zarys żabotu. Wypija tradycyjny kieliszek rumu, jak Sokrates cykutę". Film Chaplina jest bitwą, stoczoną w obronie człowieka. „Trafia on do wyobraźni ludzkiej zaklęciem najwyższej sztuki. Jak Cassim z bajki arabskiej znajduje to słowo jedyne, które otwiera skaliste groty, porusza kamienną obojętność ludzką."

Ten sąd głęboko oburzył

Don Kichota

który w „Tygodniu" uważa, że wypowiedź Słonimskiego jest frazesem, przeciw któremu stanowczo protestuje. Don Kichotowi wydaje się, że porównanie „rozpustnika i truciciela z filozofem, który zginął dobrowolnie niemal, służąc nauce i prawdzie, jest czymś, co wstrząsa naszym poczuciem moralnym najgłębiej, czymś, co nie może, lecz musi być pozbawione wszelkiej odpowiedzialności." W każdym razie „trzeba mieć w sobie bardzo dużo dobrej woli, aby chcieć z nihilizmu budować wartości moralne. Nie jest to chyba najwłaściwszy materiał do budowy cywilizacji."

Jakże więc jest z tym panem Verdoux? — pyta Don Kichot. — Sokrates — czy Świnia?

Również

Kazimierz Koźniewski

uważa, że Verdeux jest urodzonym zbrodniarzem, a jego mowa obrończa przed sądem jest naciągnięta, anarchistyczna i nieodpowiedzialna.

„Rzecz tkwi właśnie w tym, że sam film — nic ideologicznie nie tłumaczy", a jest w zasadzie pozbawiony jakiegokolwiek tła społecznego.

„MARTWY PUNKT PRZEŁAMANY"

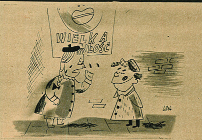
Okazało się, że można stworzyć w Polsce naprawdę dobry, całkowicie „wytrzymany" artystycznie film — pisze w „Kuźnicy" (nr 15) Ryszard Matuszewski, oceniając „Ostatni etap". Bowiem:

> „Osiągnięto sukces artystyczny w utworze o temacie niesłychanie trudnym, niesłychanie ryzykownym, osiągnięto go w pełni; w zakresie scenariusza, reżyserii, montażu, zdjęć, gry aktorów, ilustracji muzycznej, całego tego skomplikowanego zespołu czynników, który składa się tu na niełatwą całość."

Autor sądzi, że „Ostatni etap" jest filmem w pełni dojrzałym, zarówno jako dokument historyczny i obraz nie budzącej wątpliwości postawy ideowej, jak też jako osiągnięcie artystyczne. Ważnym zadaniem czynników naszej propagandy jest włożenie jak największego wysiłku w to, aby dotarł on wszędzie za granicę.

> „aby widziano go nie tylko po tej, ale i po tamtej stronie Łaby i Renu, a także za oceanem. Niech idzie po świecie, niechaj wymową faktów, które pokazują naoczniej, niżliby to mogła uczynić książka, otwiera oczy nieufnym, niech je otwiera szeroko, niech budzi przestrach, niech będzie choćby dla milionów szarych ludzi, którzy go zobaczą — przestrogą. Może poprzez tę powszechną świadomość dotrze on także do tych, którzy ani przestróg, ani wymowy rzeczywistości nie chcą dziś słuchać, roztaczając przed ludzkością zbrodnicze, choć — wszyscy w to głęboko wierzymy — nierealne perspektywy trzeciej wojny."

— Proszę natychmiast o bilet na następny seans. Możliwie najbliżej wyjścia!
Rys. J. Jankowski



— Więc to dla niej zostawiasz mnie na długie godziny w samotności?...
Rys. J. Lenica

— Dynamika gestu, panowie, a nie przesadne ruchy!
Rys. W. Szulc

Zawsze chowa teleobiektyw na samo dno!
Rys. J. Nasfeter

— Stać, do licha! Scena miała być zdejmowana en face!
Rys. St. Brzozowski

— Nie ruszaj głową i nie drżyj! Zrobię z tego sensacyjny fotos!
Rys. J. Nasfeter

PRZEGLĄD ZAGRANICZNY

Kay Walsh jako Florence Verlayne w filmie brytyjskim „Vice versa" reżyserii George Browna i Petera Ustinowa.

ZWIĄZEK RADZIECKI

● Przed 25 laty w Związku Radzieckim po raz pierwszy skorzystano z filmu krótkometrażowego jako z pomocy szkolnej. Pierwsze próby wypadły tak pomyślnie, że przystąpiono od razu do produkcji filmów szkolnych na wąskiej taśmie. Już w roku 1945 tylko na terenie Rosyjskiej Republiki szkoły posiadały 7.500 aparatów projekcyjnych dla niemego i dźwiękowego filmu wąskotaśmowego. W czasie wojny produkcja filmów szkolnych zmalała, lecz natychmiast po wojnie nastąpił jej dalszy rozwój. W latach od 1945—1947 nakręcono wiele filmów, każdy w 150 do 300 kopii. Szkolne filmy produkuje w Moskwie wytwórnia „Kinodiafilm" łącznie z Komitetem dla spraw filmu Państwowego Instytutu Pedagogicznego pod kierownictwem prof. biologii E. M. Wermelia. Tematem filmów szkolnych są wszystkie przedmioty wykładane w szkołach, jak np. fizyka, nauki przyrodnicze, historia, literatura, agronomia itd. Filmy są wyświetlane w szkołach, na wszelkiego rodzaju kursach dokształcających itp. W ciągu ostatnich 4 lat w Związku Radzieckim nakręcono ponad 600 filmów szkolnych.

● Radziecka kinematografia poświęca wiele uwagi wybitnym ludziom, obywatelom wszystkich narodów ZSRR, ponieważ filmy z ich życia najlepiej przemawiają do milionów widzów i są dla nich przykładem oraz zachętą do pracy na rzecz ojczyzny. Jednym z takich filmów jest „Pilot Czkałow", z życia wybitnego radzieckiego lotnika, któremu obecnie wzniesiony zostanie pomnik w Moskwie, dłuta I. A. Mendielejowicza, laureata nagrody im. Stalina.

● Reżyser radziecki I. Frezow zakończył pracę nad nowym filmem artystycznym pt. „Pierwszoklasistka" wg scenariusza E. Szwarca. Film opowiada o radzieckiej dziewczynce, która po raz pierwszy przestąpiła próg szkoły. Film spotkał się z pochlebną oceną krytyki, jak i wszystkie filmy wyprodukowane przez studio „Sojuzdietfilm".

● Centralne Studio Filmów Dokumentalnych w Moskwie nakręciło film o naszym kraju, ilustrujący rozwój demokratycznej, ludowej Polski i naszą odbudowę gospodarczą. Między innymi pokazano również powrót naszych obywateli z Ameryki, Francji i Anglii, którzy szybko włączają się w ogólny nurt życia narodowego.

● Wiera Marecka, bohaterka wyświetlanego obecnie w Polsce filmu „Wiejska nauczycielka", otrzymała główną rolę w nowym filmie Marka Dońskiego „Matka" wg znanej powieści Maksyma Gorkiego. M. Doński przenosi na ekran treść wszystkich powieści znakomitego radzieckiego pisarza. Po trylogii o czasach dzieciństwa i młodości Gorkiego („Dzieciństwo", „Wśród ludzi" i „Moje uniwersytety") przerabia obecnie na film najlepszą powieść tego pisarza o rewolucji 1905 r.

● Oddział filmów rysunkowych w Tbiliskim atelier zakończył pracę nad nowym rysunkowym filmem kolorowym „Złoty grzebyk", według scenariusza G. Mdiwaniego. Treść tego filmu została zaczerpnięta z pięknej bajki gruzińskiego bajkopisarza G. Abaszidzego.

● Piękną bajkę Puszkina o carze Sałtanie zobaczymy wkrótce na ekranie. Nad kolorowym filmem, który ukaże się w srebrnej wizji ekranu, pracują reżyserzy W. Smiobkow, A. Roy i Lebiediew.

● Reżyser G. Aleksandrow, twórca pięknej komedii filmowej „Wiosna", która tak bardzo podobała się naszej publiczności, rozpoczął pracę nad nowym filmem — „Spotkanie na Elbie" według scenariusza braci T. i L. Szejninów. Film opowie o pracy powojennej dyplomacji radzieckiej nad umocnieniem pokoju.

● Znakomity reżyser W. Pudowkin, którego ostatni film „Admirał Nachimow" oglądaliśmy w roku ub., pracuje obecnie nad filmem biograficznym o życiu i pracy ojca rosyjskiej awiacji — N. Żukowskiego. Drugiemu rosyjskiemu uczonemu, wynalazcy radia — A. Popowowi — poświęca swój nowy film reżyser S. Timoszczenko, twórca filmu „Trzej towarzysze". Wreszcie o trzecim rosyjskim uczonym, znakomitym fizjologu J. Pawłowie, nakręca film reżyser G. Roszal, twórca „Pieśni Abaja".

● Herbert Rappaport po nakręceniu filmu z czasów niemieckiej okupacji w Estonii pt. „Życie w Cytadeli", przystępuje do pracy nad nowym obrazem według scenariusza Lubaszewskiego — „Na skrzydłach pieśni". Ten muzyczny film opowie historię jednego z licznych w ZSRR wojskowych zespołów pieśni i tańca.

● Twórca „Maksyma", reżyser Leonid Trauberg, pracuje nad filmem „Wielka Siła", którego scenariusz oparty został na motywach sztuki W. Romaszewa o takiej samej nazwie.

Znakomity aktor charakterystyczny Edward G. Robinson w filmie amerykańskim „Eksperyment 606".

WIELKA BR ANIA

● Jedno z towarzystw angielskich realizować będzie w czasie tegorocznych Igrzysk Olimpijskich w Londynie film długości 3 tys. m, systemem „Technicolor". Towarzystwo to otrzymało prawo wyłączności. Poszczególne wersje tego filmu będą już gotowe w 10 dni po zakończeniu igrzysk. Nawiasem przypominamy tu, że montaż niemieckiego filmu olimpijskiego wymagał 6 miesięcy.

● Po Irlandii przyszła kolej na gwiazdy szkockie. Po raz pierwszy w filmie angielskim zagra artystka szkocka Rona Anderson. Wystąpi ona w filmie „Sleeping do Wenecji" z Derrickiem de Marney i Paulem Lupuisem. Reżyseruje Paddy Carstairs.

● Dwa nowe wydania krótkometrażowych filmów z cyklu „Dzisiejsze czasy" mówią o brytyjskim zmyśle artystycznym. („Czy Brytyjczycy są artystami?") oraz o Cejlonie („Nowe Dominium").

● Cecil Parker, Nora Swinburne, Linden Trawers, Claude Allister, Ernest Thessinger i Clive Morton stanowią obsadę pierwszej z czterech nowel Sommerseta Maughama, wchodzących w skład filmu „Kwartet". Kolejno zrealizowane będą nowele: „Żona pułkownika", „Obcy posiew", „Fakty życia" i „Smok".

CZECHOSŁOWACJA

● Reżyser Bogumił Woszachlik pisze scenariusz nowego filmu „Odrodzona wieś". Będzie to historia górala, który przykładem swego skromnego, szlachetnego życia odrodził wieś pogrążoną w swarach sąsiedzkich.

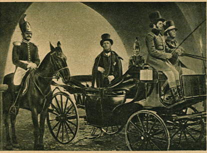
● W atelier na Barrandowie i w Hostiwarzu reżyserzy Jerzy Krejczik i O. Kautsky przystępują do pracy — pierwszy nad filmem „Sumienie" — drugi — „O jednym życiu". Oba filmy będą dramatami psychologicznymi.

● Czechosłowacka kinematografia przygotowuje się do III międzynarodowego festiwalu filmowego, który odbędzie się w Mariańskich Łaźniach w dniach od 17. VII. do 2. VIII. br. W czasie festiwalu zostanie otwarta wystawa „50 lat czechosłowackiego filmu". Na festiwal zaproszono już 23 państwa, a między nimi Polskę, ZSRR, Jugosławię, USA, Anglię, Francję, Włochy, a nawet Maroko i Mongolię.

● „Bracia w tricku", znakomity zespół autorów filmów rysunkowych, pracuje nad nowym filmem — rysunkową groteską p. t. „Mąż czynu". Będzie to wesoła historia ucieczki narzeczonej i pogoni za nią zrozpaczonego kandydata do stanu małżeńskiego.

● Jedenaście największych kinoteatrów w śródmieściu Pragi wprowadziło w każdą sobotę nocny seans, który rozpoczyna się o godzinie 23. Innowacja została przyjęta z dużym uznaniem przez publiczność praską.

● W Pradze, Brnie i Bratysławie wyświetlany był z dużym powodzeniem polski film krótkometrażowy „Suita Warszawska".



Scena z filmu o słynnym rosyjskim chirurgu Pirogowie reżyserii G. Kozincewa.

JUGOSŁAWIA

● Jugosławia nagradza pracowników filmu. „Komitet dla spraw kultury i sztuki F. L. R. J." przyznał nagrody państwowe za rok 1947 w dziedzinie sztuki obok pisarzy, muzyków, malarzy, aktorów dramatu i opery, również reżyserom, operatorom i aktorom filmowym.

● Za reżyserię filmów artystycznych nagrody otrzymali: Mikołaj Propowicz — reżyser filmu „Aby naród żył" i Wiekosław Africz, twórca „Slavicy", którą wkrótce zobaczymy na naszych ekranach. Za reżyserię filmów dokumentalnych zostali nagrodzeni: Wojsław Nanowicz, Radosz Nowakowicz, Gustaw Gawrin — reżyserzy filmu „Przegląd młodzieży", tenże Gustaw Gawrin po raz drugi za film „Droga młodzieżowa Bryczko-Banowiczi", Kosta Hlawati za film: „Prawda o Puli", Iwo Tomulicz za „Muzyczne życie Zagrzebia", Zwonimir Sinticz za „Partyzanckie lazarety w Słowencji".

● Za wysoki poziom gry nagrodzono następujących aktorów, którzy grali w filmach „Slavica" i „Aby naród żył" — Czarkę Iwanowicz, Irenę Kolesar, F. Nowakowicza, Waszę Kosicza, Bożo Nikolicza, Jozo Laurenczicza, Simę Janiczejewicza i Aleksandra Stojkowicza.

● A oto nazwiska nagrodzonych operatorów: G. Skrigrn („Slavica"), Oktawian Mileticz („Aby naród żył") i kilku operatorów filmów dokumentalnych.

STANY ZJEDNOCZONE

● Amerykański oddział brytyjskiej wytwórni „Eagle Lion" przystąpił w Hollywood do produkcji pierwszego filmu na wielką skalę. Będzie to historyczny film z okresu rewolucji francuskiej pt. „Bastylia". Film produkuje Walter Wanger, reżyseruje Anthony Mann, w roli głównej wystąpi aktor teatralny z Broadwayu, Richard Basehart.

● Jeden z poważniejszych filmów antyhitlerowskich „Burza, która zabija", reżyserii słynnego Franka Borzage, został obecnie wznowiony, ale mimo udziału takich gwiazd, jak James Stewart, Margaret Sullavan, Robert Young, Frank Morgan, Bonita Granville i Irene Rich nie cieszy się już powodzeniem. Okres filmów antyhitlerowskich w U. S. A. zdecydowanie minął.

● Dick Powell, Signe Hasso i aktorka chińska Maylia występują w filmie „Aż do krańców ziemi", reżyserii Roberta Stevensona.

BUŁGARIA

● Bułgaria stara się sprowadzić jak najwięcej filmów słowiańskich. Bliskość języka bułgarskiego do rosyjskiego, serbskiego i chorwackiego przyczynia się do popularności filmów radzieckich i jugosłowiańskich w społeczeństwie bułgarskim. Ostatnio cieszą się również wielkim powodzeniem filmy czechsłowackie. Obecnie na ekranach kin bułgarskich wyświetla się pięć filmów czechosłowackich, powojennej produkcji. Są to: grana u nas „Syrena" i „Ludzie bez skrzydeł" oraz „Skrzypce i sen", „Ostatni Mohikanin" i „W górach grzmi".

● Na ekranach kin bułgarskich wyświetlany jest nowy średniometrażowy dokumentalny film rodzimej produkcji pt. „Droga Bułgarii" o walce ludu bułgarskiego z rodzimym i obcym faszyzmem.

● „Słoneczne dni" — jest to nowy krótkometrażowy film o wczasach robotników i pracowników bułgarskich, wyróżniający się pięknymi zdjęciami bułgarskiego krajobrazu.

AUSTRIA

● W Wiedniu znowu rozpoczął działalność Austriacki Instytut Filmowy. Szereg materiałów zrewindykowano z Niemiec, dokąd je wywieziono po zajęciu Austrii przez Hitlera. Archiwum filmowe Austriackiego Instytutu należy do najbogatszych tego rodzaju w Europie. Szczególnie bogato przedstawia się dział kronik filmowych.

● Zrzeszenie produkcyjne „Cziffra-Film G. m. b. H." w Wiedniu rozpoczyna realizację szeregu nowych filmów muzycznych. Będą to przeważnie filmy, utrzymane w stylu przedwojennych austriackich komedii muzycznych. Należą do nich już nakręcane: „Maresi" reżyserii Hansa Thimiga, „Małe melodie z Wiednia" reżyserii E. W. Emo i kilka muzycznych krótkometrażówek.

● Pierwszym powojennym filmem austriackim, utrzymanym w typie kryminalno-psychologicznym, będzie wykańczany obecnie film reżysera F. Glausera pt. „Matto panuje".

Co ujrzymy na ekranie

ALEKSANDER NEWSKI
(Aleksander Niewski)

Scenariusz: P. A. Pawlenko i S. M. Eisenstein.
Reżyseria: Sergiusz Eisenstein i D. J. Wasiliew.
Muzyka: Sergiusz Prokofiew
Film biograficzny o jednym z rosyjskich władców udzielnych, bohaterze zbrojnej rozprawy słowieńsko-germańskiej nad wybrzeżami Newy.
W rolach głównych: W. K. Czerkasow, N. P. Ochłopkow, A. Ł. Abrkosow, D. N. Orłow i inni.
Prod.: „Mosfilm" (Z. S. R. R.).

◇

OPOWIEŚĆ O ZIEMI SYBERYJSKIEJ
(Skazanije o ziemle sibirskoj).

Scenariusz: Eugeniusz Pomieszczykow i Mikołaj Rożkow.
Reżyseria: Iwan Pyrjew.
Muzyka: M. Kriukow.
Barwny film radziecki o ludziach Syberii i o artyście, który w ucieczce przed pustką życia chroni się na nieznanych obszarach, gdzie znajduje właściwe warunki dla pracy twórczej.
W rolach głównych: Włodzimierz Drużnikow, Maryna Ładynina, Borys Andriejew, Wiera Wasiliewa i inni.
Produkcja: „Mosfilm" (Z. S. R. R.).

◇

MŁODOŚĆ MAKSYMA
(Mołodost Maksima)

Scenariusz i reżyseria: G. Kozincew i L. Trauberg.
Muzyka: D. Szostakowicz.
Pierwsza część znanej trylogii filmowej o rewolucjoniście Maksymie, który stał się jednym z przywódców leningradzkiego proletariatu walczącego o wolność.
W rolach głównych: Borys Czirkow, S. Kajukow, W. Kabardina, M. Tarchanow i inni.
Produkcja: „Lenfilm" (Z. S. R R.).

◇

ROSANNA SIEDMIU KSIĘŻYCÓW
(Madonna of Seven Moons)

Scenariusz: Roland Pertwee według noweli „Madonna Siedmiu Księżyców" Margery Lawrence.
Prawdziwa historia, której główna bohaterka istniała rzeczywiście, a wypadek jej stał się tematem dociekań lekarzy psychiatrów.
W rolach głównych: Phyllic Calvert (Magdalena), Stewart Grainger (Nino), Patricia Roc (Angela), Peter Glenville (Sandro), John Stuart (Guiseppe), Dulcie Gray (Nesta) i inni.
Produkcja: „Gainsborough Studios" (Eagle - Lion, Anglia).

◇

DRAGONWYCK
(Dragonwyck)

Scenariusz i reżyseria: Joseph L. Mankiewicz.
Muzyka: Alfred Newman.
Niesamowita historia właściciela zamku, który ze względu na skomplikowane sprawy spadkowe żeni się parokrotnie celem uzyskania potomka i zabija swe żony, skoro nie rodzą mu synów.
W rolach głównych: Gene Tierney, Walter Huston, Wincent Price, Glenn Langen, Anne Revere, Spring Byington, Connie Marshall, Henry Morgan, Vivienne Osborne.
Produkcja: „20th. Century Fox" (M. P. E. A.).

◇

DWA ŚWIATY
(A Matter of Life and Death)

Scenariusz i reżyseria: Michael Powell i Emeric Pressburger.
Muzyka: Allan Gray.
Fantastyczna historia zrealizowana częściowo w kolorach naturalnych o niezwykłych przeżyciach lotnika, który wypadłszy z samolotu nie zdaje sobie sprawy, czy żyje, czy nie, i w niezwykłych snach przebywa częściowo w zaświatach, gdzie odbywa się nad nim sąd.
W rolach głównych: Dawid Niven, Roger Livesey, Kim Hunter i inni.
Prod.: „The Archers" (Eagle-Lion, Anglia).

Redakcja „FILMU"
zakupi fotosy filmowe z przedwojennych filmów (także niewyświetlanych w Polsce).
Zgłoszenia: Warszawa, Marszałkowska 56, III piętro
Warunki do omówienia.

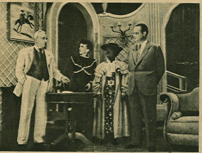
PRZEGLĄD TEATRALNY

ROZDROŻE MIŁOŚCI

„Rozdroże miłości" Jerzego Zawieyskiego — to sztuka, która wystawiona po raz pierwszy w Krakowie, osiągnęła tam rekordową liczbę przedstawień. Nic zatem dziwnego, że Teatr Kameralny w Warszawie postanowił zapoznać z nią publiczność warszawską. Wydaje się jednak, że entuzjazm krakowian nie był całkowicie usprawiedliwiony. Sztuka Zawieyskiego, bez wątpienia interesująca, będąca wyrazem ustalonego światopoglądu autora i owocem jego niepowszedniej znajomości sceny, nie może nie budzić zastrzeżeń u tych widzów, którzy światopoglądu Zawieyskiego nie podzielają i oczekują od teatru żywej problematyki społecznej. Problematykę tę zastępuje autor „Rozdroża miłości" sztucznymi (zakończenie sztuki — śmierć Elżbiety ratującej Martę) i mglistymi koncepcjami metafizycznymi. Środowisko wiejskie w sztuce Zawieyskiego jest mocno nieprzekonujące. „Rozdroże miłości" napisane zostało jakby na marginesie tego wszystkiego, co istotnie w kraju, a więc i na wsi, się dzieje—bez znajomości tych przemian, jakim społeczeństwo nasze ulega nie tylko pod względem socjalnym, lecz i w dziedzinie spraw obyczajowych i moralnych.

Wykonanie sztuki, wnikliwie wyreżyserowanej przez M. Dulębę, jest bardzo staranne, chociaż Maria Gorczyńska (Elżbieta) wybrała dla siebie rolę nieodpowiednią.

Na zdjęciach: M. Gorczyńska (Elżbieta) i A. Żabczyński (Ksiądz Jan) oraz J. Śliwiński (Piotr) i A. Łodziński (Wójt). (Ż)



R. H. — INŻYNIER

Miejskie Teatry Dramatyczne w Warszawie wznowiły komedię Brunona Winawera „R. H. — inżynier". Komedię tę, jak wszystkie sztuki Winawera, cechuje humor par excellence intelektualny. Nie można i nie należy grać jej na sposób farsowy. Dziwne jest, że tak zdolny reżyser jak Jan Kochanowicz dopuścił do podobnego nieporozumienia. Wszystkie subtelności i niuanse winawerowskiego dowcipu zatraciły się i zgubiły w wyczynianych na scenie hałasach i breweriach. Z dowcipnego, prześwietlonego właściwą Winawerowi, wybitną inteligencją, utworu nie pozostało nic prócz pewnego posmaku aktualności (kłopoty mieszkaniowe).

Na zdjęciu — A. Ursyn-Szantyrówna (Mary), młoda aktorka, nie pozbawiona zdolności, lecz całkowicie jeszcze surowa, i M. Borowy (Ryszard Heyst), bijący w tej sztuce rekord aktorskiej szarży. (Ż)

GŁĘBOKO SIĘGAJĄ KORZENIE

Sztuka amerykańskiej spółki A. d'Usseau i J. Gow — „Głęboko sięgają korzenie", wystawiona w miejskich teatrach dramatycznych, chce walczyć z nienawiścią rasową. Brak kontroli artystycznej, naiwność, prymitywny rysunek postaci dramatycznych sprawiły jednak, że dramat nie wywarł pożądanego wrażenia. Pod pozorem prezentowania prawd słusznych pokazano nam melodramat, który ani nie porywał, ani nie wzruszał.

Patrząc na tę sztukę raz jeszcze trzeba było dojść do wniosku, że w literaturze i teatrze trzeba mieć nie tylko słuszność, ale i talent. W przeciwnym razie teatr nie spełnia swej dodatkowej roli — wychowawcy artystycznego mas.

Sztukę przekładał Ryszard Ordyński, który przejął się zapewne sugestią jej wielkiego powodzenia w Ameryce. To jednak, co się podoba w Ameryce — nie zawsze podoba się w Europie, która wymaga nie tylko manifestacji zagadnienia, lecz i prawdy artystycznej i psychologicznej.

Reżyserował Ordyński. Na zdjęciu — Marcin Bay — Rydzewski, Janina Anusiakówna, St. Kornacka i Ryszard Kierczyński (od lewej). (S)

Chcąc być ładną

Kazia myje się często nawet kilko razy na dzień, używając stale mydła. Mimo to nie jest zadowolona ze swojej cery. Przez częste mycie naskórek jej pozbawiony naturalnych tłuszczów stał się suchym, szorstkim. Poradzono więc Kazi, aby po umyciu twarzy użyła matowego kremu „Anida", przywracając w ten sposób skórze usunięte przez mydło, a konieczne substancje tłuszczowe i odżywcze. Skorzystała z dobrej rady i dzisiaj posiada piękną i delikatną cerę, która pod powłoką pudru „Anida" ma gładkość aksamitu.

Puder Anida Krem Matowy

Urodę Pani pielęgnuje

J. & S. STEMPNIEWICZ
POZNAŃ

Znany od 1910 r. odsiwiacz

„ORIENTINE"

przywraca siwym włosom
ich naturalny kolor.

Czytajcie

GAZETĘ FILMOWĄ

[dawniej „Gazeta Filmowców"]

pismo szeroko omawiające zagadnienia artystyczne, społeczne i wychowawcze kinematografii.

•

Do nabycia w prenumeracie (rocznie — zł 240, półrocznie — zł 120) oraz w administracji Wydawnictw P.P. „Film Polski" Warszawa, Marszałkowska 56. Cena pojedynczego egzemplarza — zł 10. — Konto P.K.O. nr I-6826.

Wszystkie koleżanki

w biurze orzekły jednogłośnie, że Jadzia jest z każdym dniem ładniejsza. Niezbyt jasna jej cera nagle wyjaśniała, stała się delikatną, świeżą, o odcieniu matowym wzbudzając zazdrość swych rówieśniczek. Wyglądem swym zyskała wielu nowych przyjaciół, to też zazdrośnie strzeże tajemnicy swego powodzenia, nie mówiąc o tym nikomu, że używa codziennie matowego kremu „ANIDA".

Krem Matowy Anida

KREM DLA DZIECI

ENOLA

J. POROWSKI · WARSZAWA
ŁÓDŹ · NAPIÓRKOWSKIEGO 24 · TEL. 177 00

Odpowiedzi redakcji

Student z Łodzi: „Wielki Walc" jest filmem przedwojennym. Ze względu na nasycenie rynku filmowego nowymi dziełami filmowymi nie mamy absolutnie miejsca na omawianie twórczości przedwojennej. Film ten — pierwsze amerykańskie dzieło Juliena Duvivier — należy do bardziej udanych osiągnięć w dziedzinie lekkich filmów muzycznych. Luiza Rainer była wtedy wszechświatowej sławy artystką filmową, a Miliza Korjus zadebiutowała w tym filmie doskonale, jednak z niewyjaśnionych powodów nigdy więcej nie grała. Mieszka ona w Hollywood i występuje na koncertach.

Młoda Marzycielka: Bardzo nas martwi, że uważa Pani „Wesoły pensjonat" za „szczyt swoich marzeń". Film ten znajdował się na samym pograniczu szmiry.

H. S. (Skarżysko-Kamienna): O Josephie Cottenie napiszemy z okazji recenzji filmu „Gasnący płomień" prawdopodobnie w drugiej połowie maja.

Henryk Nitszke (Ruda Śląska): Redakcja nasza nie jest poinformowana, gdzie można by dostać części zapasowe do jakichkolwiek aparatów filmowych i fotograficznych.

Eleonora Skrzypińska (Poznań): W pierwszej, niemej wersji „Trędowatej" Franciszek Brodniewicz nie występował.

J. i T. (Warszawa): Radziecka Akademia Filmowa, w skrócie G. I. K., mieści się w Moskwie przy ul. Tekstylczyków. Rok szkolny rozpoczyna się w październiku.

Regina Chrostkówna (Cieszyn): List przekazaliśmy adresatowi, który może przesłać większość żądanych zdjęć za zaliczeniem (100.— zł sztuka). Prosimy więc o powiadomienie nas, czy warunki te Pani odpowiadają, a natychmiast list Pani przekażemy.

K. Wajcz.. (Łódź): Za wiele pytań. W filmie „Jenny" reż. Marcela Carné grali m. in. Françoise Rosay i René Lefevre. W „Honolulu" występowała znakomita tancerka Eleanor Powell oraz Robert Young.

H. Smogulecki (Gdynia): W sprawie kina „Marynarz" w Gdyni zechce Pan się poinformować w Okręgowym Zarządzie Kin. Ze swej strony poruszymy ją natychmiast w C. Z. K. i E. F. Książka, o której Pan pisze, jest w bibliotece Biura Scenariuszy.

Baśka z Ursusa: Wymowę polską niektórych nazwisk gwiazd zagranicznych drukowaliśmy w ubiegłym numerze. Oto dalsze: Dinna Dörbin, Żą Desajji, Margaret Loklud, Pier Blanszar, Wiwien Laj, Rita Hejłort, Morin O'Söliwan, Dżony Szefild, Łolter Pidżon, Tajron Paler, Fred Asteir, Róne Sę-Sir. Przy okazji poprawiamy omyłkowo podaną transpozycję Louis Jouvet na Lui Żuwe (a nie Juwe).

E. Drozdowska (Kraków): Te same wiadomości otrzymujemy z innych źródeł.

„Van Dyck" (Dzierżoniów): W sprawie proponowanej współpracy prosimy napisać do Działu Produkcji P. P. F. P., Łódź, Narutowicza 69.

M. S. (Poznań): 12 numer „Filmu" ukazał się przeszło rok temu. Czy naprawdę w tym czasie nie mógł się Pan zorientować, że na tylnej okładce zamieściliśmy kilka żartów i filmy w takiej obsadzie nigdy nie istniały?

T. Kobiecki (Łódź): Wycinek przesłany przez Pana został złożony do kolekcji podobnych wycinków prasowych. Zupełnie zgadzamy się z Panem co do oceny recenzji filmowych, zamieszczanych w niektórych pismach prowincjonalnych.

Waleria Dorykiewicz (Rzeszów): Bez kuponu odpowiedź na ankietę niestety nieważna.

Prząda Tadeusz (Rzeszów): List przesłaliśmy do Centralnego Zarządu Kin i Eksploatacji Filmów.

Basia D. (Wałbrzych): Wymienione filmy nie będą u nas w tym roku wyświetlane, przeto zamieszczanie zdjęć tych gwiazd byłoby niecelowe.

K. J. X. (Krzeszowice): Wymienione przez Pana filmy polskie zaginęły w czasie wojny. Eugeniusz Bodo i Michał Znicz nie żyją, pozostali wymienieni artyści polscy żyją. „Kapitan Blood" był produkcji amerykańskiej, bynajmniej nie polskiej.

„Lolita" (Zamość): Za wiele pytań. Nie rozsyłamy zdjęć filmowych. Ani angielskich ani amerykańskich tygodników filmowych nie ma u nas w sprzedaży. „Film" może jednak stanie się tygodnikiem, ale jeszcze nie zaraz.

Stały Czytelnik (Radomsko): Edward Dziewoński jest artystą Teatru „Syrena" w Łodzi, ul. Traugutta.

A. Szymańska (Warszawa): Partnerem Jeanette Mac Donald w filmie „Motyl hiszpański" był Allan Jones.

„Niedoszłe gwiazdy" (List z 1 kwietnia): Za miły list z jedynym nadesłanym nam „rozwiązaniem" naszego konkursu primaaprilisowego serdecznie dziękujemy.

„Wiecha" (Łódź): „Gazetę Filmowców" można nabyć, wpłacając na P. K. O. I. 68-26 z zaznaczeniem, o jakie numery chodzi.

Plut. S. B. (Warszawa): Film „Moja najmilsza" ze względu na niski poziom artystyczny nie będzie wyświetlany w Polsce. Ukazywanie się innych filmów nie według kolejności zapowiedzi uwarunkowane jest ilością kopii, które rozchodzą się po całym kraju i brakiem ekranów w Warszawie. Większość wymienionych przez Pana filmów była już dawno wyświetlana w innych miastach Polski.

KSIĄŻKI DLA KOBIET!

„ZDROWA KUCHNIA"
Fr. Gensówny

Praktyczna książka kucharska str. 96
cena 180 zł.

HYGIENA CIĄŻY I NOWORODKA
Dr Bart

Popularna książka dla kobiet str. 48
Cena 120 zł. Wysyła pocztą za zaliczeniem Księgarnia Wydawnicza
Katowice, ul. Korfantego 4
Katalogi bezpłatnie.

W Administracji „Filmu" są do nabycia oprawne roczniki „FILMU" z roku 1947 w cenie 860,— zł za rocznik oraz ilustrowane katalogi produkcji „Filmu Polskiego" w cenie 500 zł (w oprawie) i 300 zł (broszurowane) za egzemplarz.

Od Administracji

Wszelkie wpłaty na rachunek P. P. „Film Polski", Dział Wydawniczo-Fotograficzny (prenumerata „Filmu", „Gazety Filmowców", należności za zdjęcia Agencji Fotograficznej) prosimy wpłacać na konto P. K. O. Nr I-6826, względnie do B. G. K., konto 1926.

Dotychczasowe konta P. K. O. Nr. VII-4550 i Nr. I-1663 zostają zlikwidowane.

Administracja „Filmu" i „Gazety Filmowców" została przeniesiona do Warszawy. Obecny adres: Warszawa, ul. Marszałkowska 56.

Prosimy Abonentów naszego pisma o regulowanie zaległej i bieżącej prenumeraty na konto Nr I — 6826.

Dokonywane wpłaty winny być czytelne, z podaniem dokładnego adresu.

Zdjęcia polskie w tym numerze wykonali operatorzy i fotoreporterzy „Filmu Polskiego": Jerzy Baranowski, Dąbrowiecki, K. Komorowski. Na rozkładówce zdjęcia Jerzego Gausa.

Poza tym: Agencja „API", S. A. P., Roman Burzyński i T. Genetis.

Redaktor Naczelny
EUGENIUSZ ŻYTOMIRSKI
Opracowanie graficzne
Tadeusz Kowalski

Zdjęcia zagraniczne: „Mosfilm (Moskwa) i „Lenfilm" (Leningrad), „Star-Film" (Wiedeń), „Eagle-Lion" (Anglia), „France-Messages" (Francja), „Warner Brothers" i „20th. Century Fox" (Hollywood przez M. P. E. A.) oraz serwis „United Press".

FILM
Dwutygodnik

REDAKCJA: WARSZAWA, ul. Marszałkowska 56. Telefon 867-09
Redaktor naczelny przyjmuje w poniedziałki i czwartki w godz. 12—13
Sekretarz redakcji przyjmuje codziennie oprócz sobót w godz. 12—13
Wydawca: PRZEDSIĘBIORSTWO PAŃSTWOWE „FILM POLSKI"

Administracja: Warszawa, ul. Marszałkowska 56, parter. Tel. 8-50-54. Cena ogłoszeń: za jeden wiersz wysokości 1 mm i szerokości jednej szpalty przy układzie czteroszpaltowym: w tekście zł 150.—, za tekstem zł 100.—, kolorowe o 100% drożej. Konto P. K. O. nr I-6826

FILM

JEAN SIMMONS